CAHIERS DU CINÉMA



Nº 48 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • Nº 48

NOTRE COUVERTURE



Sophia Loren dans L'OR DE NAPLES de Vittorio de Sica d'après les contes de Giuseppe Marotta. (Production : Ponti-*Di Laurentiis.* Distribution : Paramount.) De ce film qui a divisé la critique et qui connaît à Paris une brillante carrière, vous trouverez une longue analyse, par André Bazin, dans ce numéro, page 47.

Cahiers du Cinéma

JUIN 1955 TOME VIII - N° 48

SOMMAIRE

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, *Champs-Elysées*, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

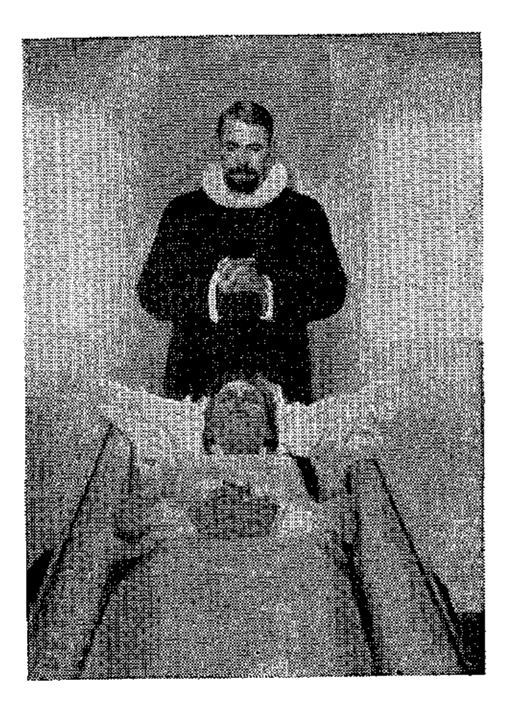
RENCONTRE AVEC CARL DREYER

Par Lotte H. Eisner

Dreyer et la fille de Kaj Munk, auteur de la pièce *Ordet* que Dreyer vient de porter à l'écran.

Dans l'ancienne « Revue du cinéma », des années 1928-30, de notre regretté ami Jean George Auriol, il y eut un bel article nous parlant de « la magie blanche » des films scandinaves en opposition à « la magie noire » des films *possédés* des Allemands. Et il semble avoir ce côté quansi-transcendental, voué au pur mysticisme, dans ce Copenhague aux contours bien découpés où le sobre brique rouge se mêle au doux vert cuivré des toits et des tours devant un ciel limpide nordique qui en fait sortir les lignes saillantes. Curieux exemple de cet équilibre de l'au-delà et du bourgeois qui y voisinent : Benjamin Christensen qui créa la fascinante et ambivalente *Sorcellerie à Travers les âges* est propriétaire d'un gentil cinéma des faubourgs et Carl Theordor Dreyer, créateur de l'envoûtant et ténébreux *Vampire* possède au sein même de la ville l'un des cinémas les plus élégants, le « Dagmar Teatret », car au Danemark les cinéastes de mérite reçoivent de l'Etat en remerciement la concession d'un cinéma, comme en France, pays de la régie, les vieux militaires, les fonctionnaires à la retraite ou leurs veuves reçoivent des bureaux de tabac.

Ainsi je vais au « Dagmar Teatret » pour voir dans son bureau qui ne se distingue guère de tous ces bureaux à la fois sobres et cossus d'hommes d'affaires, le grand metteur en scène de *La Passion de Jeanne d'Arc* que nous aimons tant. Depuis le 10 janvier on joue au « Dagmar Teatret », le novveau film de Dreyer, *Ordet (La Parole)* ; toutes les critiques en ont été enthousiastes, et le public afflue. Dreyer a pu réaliser en 1954 le film dont il rêvait depuis longtemps ; car Dreyer n'étant pas obligé de vivre, comme beaucoup de cinéastes, du produit de ses réalisations, ne tourne de films que quand un sujet le tente. Il n'a tourné d'ailleurs depuis 1920 que douze films en tout, et entre son avant-dernier film important *Jour de colère*, tourné en 1943, et son nouveau film, il y a plus de dix ans d'attente. Comme Gustav Molander en Suède, vers 1943, il a tiré *Ordet* de la pièce célèbre dans tous les pays scandinaves de Kaj Munk, poète fervent, jadis pasteur dans une paroisse de Jutland, patriote intrépide que les Nazis ont abattu en 1944. « Ordet », la pièce, fut jouée la première fois en 1932 et Dreyer me raconte son émotion devant ce drame de la foi : dans un pays où le témoignage de Dieu n'est pas le seul privilège du sacerdoce, Munk nous montre un vieux fermier riche qui pendant sa longue vie a fait preuve



Ordet de Carl Dreyer.

d'une croyance chrétienne évoluant dans la joie, doctrine radieuse qu'il oppose au *fanatisme religieux* d'un tailleur qui a rassemblé autour de lui des zélateurs aussi ténébreux que lui. Mais le vieux fermier, touché par la grâce d'un ciel qui permet le bonheur sur terre, devient une sorte de Job : un de ses fils, « celui qui ne croyait pas » perd Inger, sa femme, en couches ; celui qui croit trop fièvreusement devient fou, se pend pour Jésus-Christ, et le troisième, être jeune encore malaxable, se sent attiré par la fille du tailleur fanatique. Drame de la foi où la croyance intense qui ne se marchande pas sort victorieuse : le fou Johannes (1), redevenu sain, reproche aux affligés, devant le cercueil d'Inger, leur manque de foi et prononce la parole du Christ « Femme ressuscite ». Inger rouvre les yeux et se lève de son cercueil.

Discrétion de Dreyer : nous ne voyons d'abord ce miracle de la résurrection que grâce au visage plein de tâches de rousseur d'une petite fille confiante : cette frimousse anxieuse, intense, comme crispée, se détend, s'irradie lentement, bouche et yeux sourient avec bonheur. Discrétion de Dreyer : il nous a montré sur le visage du médecin un léger signe de doute, de surprise à la vue de la morte dont les traits sont inaltérés. Catalepsie qui s'efface ou résurrection miraculeuse ? Dreyer dont l'esprit religieux ne fait aucun doute, laisse le choix de l'explication à l'esprit plus ou moins récalcitrant de chaque spectateur, et sauve ainsi cette scène du chromo et du conformisme.

Parlons de cette scène-clef qui a tout du Dreyer que nous aimons : dans la grande salle aux cierges allumés et dont la lueur se mélange à des effluves presque aussi brumeuses que l'atmosphère énigmatique dans laquelle évolue *Le Vampire*, dans cette salle vaste aux multiples rideaux se détache, noir et blanc, auprès des endeuillés en habits noirs sur leurs chaises noires. Gammes du blanc, gris et noir dans toute la variété qu'aime le Dreyer du *Jour de colère*, sa palette s'épanouit vers des nuances infiniment subtiles. Pendant un temps très long, lourd comme l'éternité, Dreyer nous montre le haut du cercueil, le visage du cadavre, de telle façon qu'il nous présente le dessous du menton et le cou légèrement gonflé ; et nous pensons au plan de la tête de David Grey dans son cercueil à vitre, pris en contreplongée.

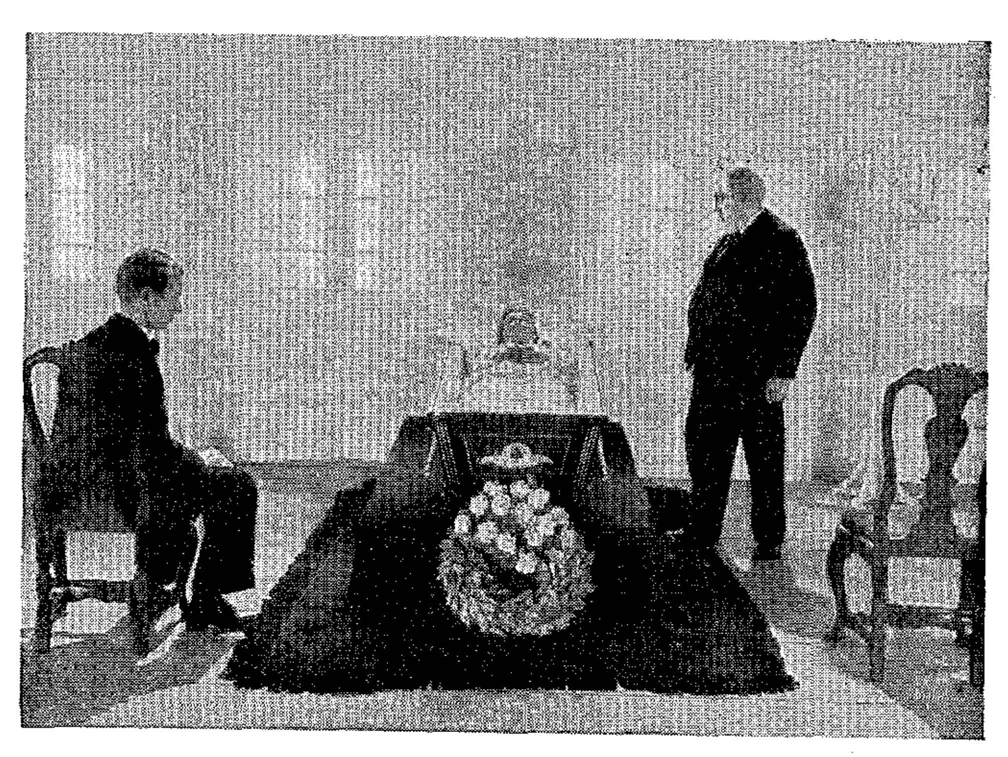
J'affirme à Dreyer que pour la première fois (si l'on excepte la fugue d'orgue retentissante du triptyque du *Napoléon de Gance*), j'ai senti l'extrême nécessité, l'intense efficacité de l'écran large. Car *Ordet* a été conçu primordialement, esthétiquement pour l'écran large ; rien n'y est truqué, la vaste composition, le rythme épique, solennel, de l'action, le lent mouvement de la caméra, ce mélange savant de plans moyens et éloignés que Dreyer aime nommer « des gros plans glissants », les

(1) Le fou Johannes est joué par Preben Lersdorff Rye qui, onze années auparavant, avait incarné le jeune fils amoureux de sa belle-mère dans *Jour de colère*. Inger, la jeune femme enceinte, a été jouée par une jeune actrice, Brigitte Federspiel, qui attendait réellement un bébé. Pour les scènes de l'accouchement, elle a insisté pour que Dreyer fasse enregistrer ses propres gémissements à la clinique. Autre aspect néoréaliste : des paysans et fermiers de Veders ont joué de petits rôles.

figures qui se figent parfois telles des statues dans toute leur plastique ou semblent à d'autres moments, perdre de leur volume et se transformer en gravures sur bois, telles les rêves de Masereel, exigent un immense espace. Jusqu'à aujourd'hui nous admettions l'écran large surtout pour les extérieurs : ici même dans une vaste salle de ferme aux lourds meubles jutlandais, épars, la largeur de l'écran devient un impératif catégorique : il la faut pour remplir cette ambiance paysanne où l'épique, l'héroïque émanent de cette tension « psychologique » qui se développe lentement et où les relations humaines obscures, confuses, qui vont d'un personnage à l'autre, la retenue des âmes en mal d'expression et dont chaque figure semble enveloppée, ont besoin de ce grand espace qui a quelque chose d'infini. Et si dans un de ces intérieurs l'une des personnes va vers une autre ou sort lourdement de la pièce, il faut cette longue attente d'un passage qui cache en lui beaucoup plus de « suspense » que bien des « thrillers ».

Que Dreyer ait trouvé pour ses extérieurs, tournés d'ailleurs comme il le précise, dans la paroisse même de Kaj Munk, à Veders, pour ces dunes étendues où frémit le vent qui brosse les longues tiges d'herbe, une impression de largesse expressive, qui s'en étonnera ? Inoubliable aspect : violemment, comme un coup, mais terriblement lentement quand même passe sur toute la largeur de l'écran, devant une mer secouée d'épis trop hauts, au-dessous d'un ciel balayé de nuages blancs, le corbillard avec ses chevaux, tout noir, bas, comme allongé, encore vide, et son cocher étrangement bossu sous sa houppelande drapée, au visage invisible, ressemble comme un frère au cocher de la calèche fantôme qui zigzague dans *Nosferatu*, cet autre vampire. Moment décisif où cette image sur écran large nous coupe le souffle.

Dreyer me parle de ces effets, de la composition savante de ses plans où il a désiré atteindre une perfection telle que sa vision imprègne tout entière l'âme de ses



Ordet, de Carl Dreyer.

spectateurs. S'il avait choisi pour *Vampire* une maison, une grange véritables, délabrées à souhait, cette fois-ci au contraire il n'a voulu tourner que les extérieurs dans une ferme jutlandaise authentique.

— De cette ferme je n'ai fait venir que des meubles, puis *mon décorateur habituel, Erik Aaes qui fut également celui de Calvalcanti, a feuilleté avec moi des vieilles revues d'il y a trente ans, époque où se situe le sujet. J'y ai trouvé des illustrations des vieilles demeures du Jutland d'autrefois.*

Aussi loin va le désir d'authenticité de Dreyer qu'il n'a pas voulu tourner dans des intérieurs d'aujourd'hui, même modifiés. Ensuite il a procédé comme pour *Jour de colère* : il a fait installer les meubles jutlandais exactement où il fallait, avec son goût sur de la composition ornementale (dans le bons sens du mot, il ne s'agit pas d'un décoratif stylisé.

— *Je veux que tout s'adapte dans la composition d'une image, que tout soit à sa place. J'aime un blanc intense qui est apte à faire ressortir certains demi-tons.*

Voilà un de ses secrets. Les problèmes de la couleur le hantent d'ailleurs depuis longtemps.

— *J'ai toujours, depuis des années, voulu tourner un film sur le Christ en Palestine. D'abord j'ai rêvé de le faire en noir et blanc, c'est-à-dire ce que j'entends par ce procédé : avec toutes les nuances de gris possibles à la manière de la gravure sur bois, large, à grands traits. Aujourd'hui je pense à utiliser la couleur.*

Dreyer me tend la traduction anglaise d'un article sur la couleur où il a fixé sa théorie.

— *Il ne faut utiliser les couleurs d'une manière soi-disant « naturaliste ». La nature a d'ailleurs trop de variétés infinies, tous ces demi-tons que l'œil intercepte malgré lui et sans trop s'en apercevoir ne sont jamais rendus dans ces films aux couleurs « naturalistes ». Qui, sauf les Japonais, a pensé aux effets émotionnels de la couleur, qui à ce que j'appellerai les constellations de couleur, le rythme de la couleur ? Il faut aussi comprendre que le mouvement joue son rôle : dans des plans glissants les couleurs vont se mélanger. Il faut savoir monter un film en couleur d'une manière nouvelle pour ne pas en déranger l'harmonie.*

De nouveau on sent le Dreyer, grand compositeur des effets picturaux de *La Passion de Jeanne d'Arc*, où le gros plan est conçu dans un dynamisme égalé seulement par Murnau. Dans *Ordet*, comme dans *Jour de colère*, Dreyer vise à une composition quasi statique, même dans le mouvement, ce qui intensifie efficacement l'atmosphère. (Je repensais à son sens inné de l'architectural, quelques jours plus tard à Elseneur dans le château de Kronberg que n'a jamais hanté le fantôme de Hamlet. Ici, dans ces vastes salles longues, aux proportions parfaites, où toute la beauté consiste dans la régularité harmonieuse de la rangée des arches latérales où s'intercalent les larges fenêtres, et où le blanc uni des parois correspond à la perfection de la lignée des poutres sombres qui seules en ornementent la largeur et en accentuent la pure clarté, je pense aux exigences de l'harmonie du clair et sombre comme les formule Dreyer.

— *Si je tourne mon* Christ *en Israël, j'utiliserai très peu de couleurs ; il ne faut jamais oublier que le blanc et le noir doivent être les couleurs prépondérantes dans un film en couleur. Grâce à quelques couleurs le blanc semblera plus blanc et le noir plus noir. C'est pourquoi je ferai ce film en couleurs à la manière des gravures sur bois. Je ne veux pas le faire, et le sujet comportera toujours ce danger, en « Oeldruckmanier* « (Ici Dreyer utilise le mot allemand pour le genre « chromo ».

J'essaie de parler à Dreyer de la composition de son *Quatrième Alliance de la Dame Marguerite* (1921) qui me semble contenir déjà toute cette perfection d'harmonie entre personnages, meubles, parois lisses, où tout s'équilibre, est « à sa place ». Dreyer ne veut rien savoir de ces films anciens, ni de l'humour de cette œuvre, ni de celle du *Maître du Logis* (1925), cela ne lui dit plus rien. Il n'y a qu'un seul de ses films avant *La Passion de Jeanne d'Arc* qu'il aurait voulu revoir : c'est *Michael*,



Ordet de Carl Dreyer.

tourné en 1924 en Allemagne d'après le roman d'un auteur d'une nostalgie étrange, Hermann Bang. qui m'a toujours semblé porter en lui la tristesse d'un Stiller ou d'un Murnau.

— *Michael était un véritable* Kammerspielfilm, *je voudrais savoir s'il est perdu à jamais ?*

Dreyer m'interroge sur mon impression de la version sonorisée de *La Passion de Jeanne d'Arc.*

— *Je savais que mon rythme serait détruit, ce n'est pas le rythme de la musique d'un Bach, d'un Beethoven.* (2). *Cela m'effraye que le texte véritable du procès ne serve plus de « pause rythmique », car dans le film muet les titres étaient plus qu'une explication, ils étaient encastrés organiquement, tels des pilastres dans un bâtiment. J'aimerais qu'une copie muette, tel que ce film fut conçu, soit gardée dans son intégrité à la Cinémathèque française, une copie sans coupure.*

Mais Dreyer aime aussi aller de l'avant.

— *Je voudrais faire des essais en Cinémascope. D'ailleurs qui nous dit que ce procédé exige la couleur ? Ne serait-il pas aussi bien pour un film noir et blanc ?*

Il s'agit évidemment du noir et blanc à la manière de Dreyer.

LOTTE H. EISNER.

(2) Dreyer sait ce qu'il dit : pour *Ordet*, il n'a pu faire composer la musique par le compositeur qui avait si parfaitement su accompagner les images de *Jour de colère*, car Paul Schierbeck était mort entre temps. Mais Dreyer a trouvé dans les papiers laissés par Schierbeck des morceaux d'une partition qui lui a semblé adéquate à l'atmosphère d'*Ordet* et il les a utilisés.

DU FESTIVAL CONSIDÉRÉ COMME UN ORDRE

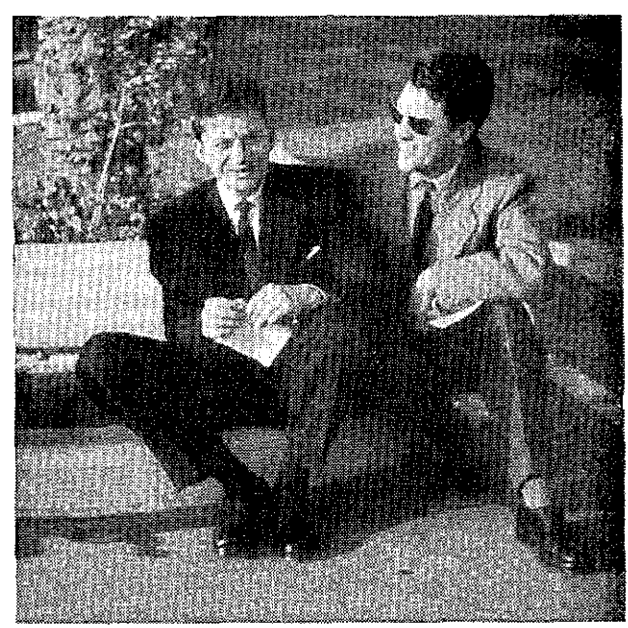
par André Bazin

Considéré de l'extérieur, un Festival et notamment celui de Cannes, apparaît comme l'entreprise mondaine par excellence. Mais pour le festivalier, si j'ose dire, professionnel, comme sont justement les critiques, rien en réalité non seulement de plus sérieux, mais de moins « mondain » dans l'acception pascalienne du mot. Pour les avoir presque tous « faits » depuis 1946, j'ai assisté à la progressive mise au point du phénomène Festival, à l'organisation empirique de son RITUEL, *à ses hiérarchisations nécessaires. J'ose comparer cette histoire à la fondation d'un ordre et la participation totale au Festival à l'acceptation provisoire de la vie conventuelle. En vérité le Palais qui se dresse sur la Croisette est le moderne monastère du cinématographe.*

On croira peut-être que je cherche le paradoxe. Il n'en est rien. Cette comparaison s'est imposée à moi d'elle-même à l'issu de ces dix-sept jours de pieuse retraite et de vie strictement « régulière ». Si la règle en effet définit l'Ordre, conjointement à la vie contemplative et méditative, à la communion spirituelle dans l'amour de la même réalité transcendante, le Festival est un ordre. Venant de tous les coins du monde, des journalistes de cinéma se retrouvent à Cannes pour y vivre deux semaines d'une vie radicalement différente de leur vie privée et professionnelle quotidienne. D'abord ils sont « invités » c'est-à-dire mystérieusement pris en charge par l'Ordre qui leur assigne à chacun une cellule confortable mais néanmoins relativement austère (les palaces sont pour les membres du jury, les vedettes et les producteurs). Ce luxe décent n'excède pas celui qu'exige leur travail et j'échangerais bien des cellules monacales de ma connaissance contre une chambre à l'Hôtel S. ou M. A la planche près naturellement ! Mais un juré de l'an dernier, Luis Bunuel, s'est empressé de faire remplacer son matelas au Carlton par la table de bois sur quoi il est habitué à dormir.

L'aspect le plus caractéristique de la vie festivalienne est l'obligation morale et la régularité des activités. Le journaliste se fait réveiller vers 9 heures du matin. Avec son petit déjeuner on lui monte le rituel du jour, je veux dire les deux journaux du Festival : les Bulletins de la Cinémato *et du* Film Français. *Il y trouve les offices de la journée. Ils ne s'appellent pas Laudes, Mâtines et Vêpres, mais « Aurore », « Matinée » et « Soirée ». Car, de même que le déjeuner est devenu le second repas et que le dîner a glissé en deux siècles à la place du souper, les matinées du Festival sont vespérales et les soirées nocturnes. A quelque heure tardive qu'il se couche, le Festivalier est donc debout aux « Aurores » c'est-à-dire pour la ou les séances privées de 10 h. 30. L'office se célèbre dans une des chapelles de la ville. Après quoi on revient vers la Maison-Mère pour la cérémonie du Casier. Celle-ci consiste à prendre au service de presse les papiers du jour : press-books des films présentés et invitations qui n'ont pas été envoyées directement aux hôtels. Il est alors midi trente, l'heure, en général, d'une conférence de presse qui fournira des sujets de réflexion pour un déjeuner tardif. A trois heures on se retrouve sur la brèche pour le film de l'après-midi dans la basilique du Palais. Le rituel d'accès vespéral étant un peu relâché je décrirai plutôt celui du soir. Sortie vers 6 heures. Le journaliste de quotidien du matin commence alors à songer au papier qu'il téléphonera vers 20 heures. Les autres ont l'esprit plus libre pour se rendre aux cocktails qui se tiennent généralement à 18 h. 30. Dîner vers 20 h. 30 préludant à la cérémonie la plus importante de la journée : la prise d'habit. L'Ordre festivalier impose en effet sa tenue conventuelle, du moins pour les offices du soir. Je suis assez vieux pour avoir assisté à la constitution de cette règle et même pour l'avoir vécue. Elle n'était que facultative lors des premiers festivals de Cannes et de Venise. La jeune presse et, moins ostensiblement certains éléments de la presse d'avant guerre aux attaches prolétarinnes, affectaient le mépris du smoking. Il arrivait même que le*







La fraternisation Chabrol-Kyron fut le grand scandale du festival (en haut à gauche) ; Doniol-Valcroze et Richer avaient pris le parti d'en rire (en haut à droite) ; quant à Youtkevitch, Litvack, Lydie D.-V. et Dignimont, ils avaient d'autres sujets de distraction.

---

costume foncé posât des problèmes. Je les ai vus céder les uns après les autres. Il y a eu l'année de l'emprunt, celle du smoking du copain trop étroit et aux revers démodés, puis finalement l'entrée dans l'Ordre. Aujourd'hui non seulement toute la presse a adopté l'uniforme mais il lui paraît tout naturel. Quant à moi je l'avoue sans fausse honte, le smoking m'avantage, surtout le blanc ! Quoique le nœud de cravate me pose toujours des problèmes.

Mais l'habit seul ne fait pas le moine, la cléricature nous est conférée par la machine électronique dispensatrice des cartes inimitables permettant de franchir la clôture. Une fois

dans les lieux saints cependant, une autre hiérarchie se manifeste ou, si l'on préfère, une différenciation fonctionnelle. Les journalistes ont leurs stalles réservées à l'orchestre entre le sixième et le dixième rang. Les laisserait-on libres, qu'ils s'y dirigeraient en connaisseurs. Ils méprisent le balcon trop éloigné de l'écran et tout juste bon pour les jurés et les vedettes. C'est pourtant vers le balcon que convergent tous les regards. En vain du reste car l'architecture du Palais de Cannes est un défi aux mœurs festivaliennes. Celles-ci veulent que le spectacle soit d'abord dans la salle et même dès son accès. Ceux du Palais cannois sont ridiculement exigus et font de l'entrée et de la sortie une incroyable bousculade. Les années de mauvais temps, le piétinement sous la pluie des invités qui ne peuvent entrer assez vite est le tombeau des robes du soir. Venise l'a bien compris qui a fait construire un immense avant-palais où l'on a tout le loisir de se regarder. A Cannes au contraire on a négligé un vaste terrain vague pour coller le Palais à la Croisette de façon à rendre son absurdité irrémédiable. Quant à l'intérieur il faut lui accorder une harmonie certaine des formes et des couleurs, mais la position du balcon par rapport à l'orchestre prive les spectateurs payants du principal plaisir qu'ils viennent y chercher. Ce qui ne laisse pas de donner aux journalistes un sentiment supplémentaire de supériorité. Eux, les blasés, qui ne jettent qu'un coup d'œil distrait à Lollobrigida quand ils ont la faveur bénigne de la voir comme je vous vois, savourent le sérieux qui les fait différents de ces pauvres publicains prêts à tout pour apercevoir leur idole. Pour nous qui savons que la religion a besoin de ces pompes spectaculaires, de cette liturgie dorée, nous savons aussi où est le vrai Dieu et si ces manifestations nous suggèrent plus de pitié condescendante ou amusée que de révolte purificatrice, c'est que nous savons que tout en définitive tourne à sa plus grande gloire.

Vers minuit et demi, on se retrouve sur la Croisette où de petits groupes se constituent bientôt dans les bars d'alentour pour discuter devant un citron pressé des films de la journée. Une heure après on va se coucher. A 9 heures on frappe, c'est le petit déjeuner et le rituel du nouveau jour.

Au programme que je viens de décrire s'ajoutent les fêtes. Il en est d'ordinaire trois ou quatre notables dont deux importantes. Le voyage aux Iles, avec la soupe, à la rouille, et l'épisode traditionnel du streap-tease de la starlett de l'année sur les rochers et le souper de clôture. Les accessoires étant les réceptions Unifrance, Unitalia et parfois la Mexicaine ou l'Espagnole. Chacune de ces réceptions-soupers donne lieu à de petits drames kalfkaïens car une partie de la colonie journalistique se voit mystérieusement oubliée. Les élus feignent la compassion indignée et pestent avec les victimes contre la mauvaise organisation qui ne peut qu'être responsable d'une aussi maladroite lacune, secrètement fiers au fond d'être pour cette fois de ceux qu'on ne néglige pas. Le comble du genre fut atteint la première année avec la mémorable réception soviétique dont les invitations avaient vraisemblablement été tirées dans un chapeau. Le Figaro *en était mais Sadoul n'en était pas. Je laisse à penser à quelle exégèse politico-diplomatique on occupa l'après-midi.*

Du point de vue liturgique, la plus importante de ces fêtes est pourtant la bataille de fleurs qui se situe à la moitié du Festival, quoiqu'elle constitue, surtout pour les critiques, un après-midi de détente qui leur permet de fuir le Festival. C'est qu'elle marque en fait un changement sensible du rituel quotidien. Jusqu'alors le rythme des séances et des festivités est resté relativement calme. Il se précipite brusquement à la mi-temps. Les présentations privées commencent généralement à ce moment-là et la plupart de ceux qui n'ont que cinq ou huit jours à consacrer au Festival viennent dans la seconde partie, la sachant la plus animée. Dès lors l'épreuve est constante et quotidienne et c'est alors et surtout que le journaliste mène une vie monastique.

Quinze ou dix-huit jours de ce régime suffisent, je l'assure, à dépayser un critique parisien. Quand il réintègre son logement et reprend son travail habituel il lui semble bien, je l'assure, revenir de loin et avoir vécu longtemps dans un univers d'ordre, de rigueur, et d'obligation qui évoque bien davantage le souvenir d'une retraite à la fois brillante et studieuse dont le cinéma constituait l'unité spirituelle que d'avoir été l'heureux élu de l'immense partouze dont il retrouvera avec ahurissement l'écho dans Cinémonde *ou dans* Match.

ANDRÉ BAZIN.

ÉPHÉMÉRIDE CANNOIS

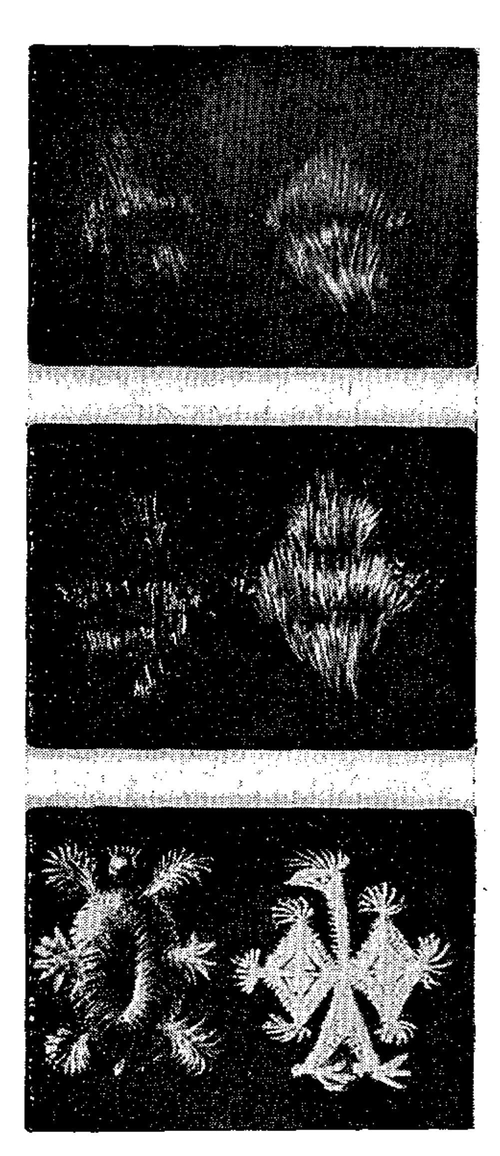
par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Chabrol et Jean-José Richer

Lundi 25 Avril

Il fait très beau et un peu frais. Les hôtels commencent à se remplir. Depuis la veille tous les jurés sont arrivés. Manquent à l'appel : Lintberg annoncé pour le lendemain, et Litvack retenu par le tournage d'un film. A 17 heures, la première réunion du jury est des plus cordiales. Sans discussion et à l'unanimité Marcel Pagnol est élu président des deux jurys, Isa Miranda, vice-présidente du jury du long métrage et Marcel Ichac, vice-président du jury du court-métrage.

A 18 h. M. André Morice, Ministre de l'Industrie et du Commerce, tient une conférence de presse au « Drap d'Or ». Il annonce quelques dispositions annexes concernant le cinématographe, et parle de la censure... selon lui ultra libérale puisque *Le Dossier Noir* n'a pas été interdit (sic)... mais *Bel Ami* est et demeurera interdit, n'ayant RIEN de français (sic). Consternation générale de l'assemblée qui demeure coite, toute conversation s'avérant impossible.

A 21 h. 30 le même M. André Morice déclare ouvert le VIIIe Festival de Cannes. Aussitôt l'écran s'éclaire sur un enchantement : *Blinkity Blank* de Norman Mac Laren. Les premières minutes du Festival seront les meilleures, on ne verra pas mieux jusqu'à la fin. Dessinée directement sur la pellicule, par « animation intermittente et images spasmodiques » et accompagnée d'une musique de Maurice Blackburn « sans clef et écrite toutes les trois lignes » mélangée d'effets synthétiques, cette extraordinaire variation de Mac Laren sur le thème de la rencontre restera la gloire de Cannes 1955. Après cela *La Pêche au Thon*, documentaire américain en CinémaScope, pourtant bien fait, paraît fade. Innovation : pas d'entr'acte. La lumière s'allume une minute, s'éteint et on voit *L'Or de Naples* de Vittorio de Sica en présence de son auteur, de Silvana Mangano, de Sophia Loren et de Paolo Stoppa. L'assemblée semble déçue. (Voir la critique de ce film par André Bazin, page 47). A la sortie l'équipe des CAHIERS tient sa première réunion au café « Magali ». Sont là Bazin et Mme, Chabrol et Mme, Doniol-Valcroze et Mme. Malgré ses fonctions de « juré », D.V. adopte un comportement décent.



Blinkity Blank, de Norman Mac Laren.

Mardi 26 Avril

A l'heure de l'apéritif, conférence de presse de Vittorio de Sica. Présenté avec éloquence par Denis Marion, l'illustre interprète de *Madame de* présente à son tour une magnifique jument émeraude à crinière rousse : Sophia Loren, puis commente *L'Or de Naples*. Il s'est rendu compte de la froideur avec laquelle son film a été accueilli hier soir, et tente de convaincre l'assemblée que *L'Or de Naples* comme *Umberto D.* a besoin d'être médité pour être apprécié.

A 15 h. projection d'*Un dimanche matin*, moyen métrage polonais se déroulant en autobus à Varsovie. Les couleurs et le commentaire d'H. Magnan sont très jolis.

Voici ensuite *Les Amants Crucifiés*, de Mizoguchi, d'après une pièce du célèbre Chikamatsu. Bien que dépourvue des prestiges de la couleur, cette très belle histoire d'amour puni ne laisse pas d'être fort impressionnante. Si l'exotisme a encore son mot à dire, c'est plutôt comme difficulté supplémentaire brillamment surmontée que par un pittoresque facile. Au bout de dix minutes, l'adhésion est totale, le temps et l'espace abolis, et de séquence en séquence, un nouveau tour d'écrou emprisonne davantage l'émotion. Mizoguchi paraît décidément une personnalité de tout premier plan, au style paradoxalement sobre et plein de lyrisme. L'accompagnement musical, presque tout en percussions, est d'une hardiesse et d'une efficacité peu communes. Mais c'est là le contraire d'un film de festival (Mizoguchi non plus n'est pas un auteur pour festivals), et l'accueil d'une salle à moitié vide ne manque pas de réserve. Chabrol, puceau en festivals, ayant demandé pourquoi les rangs de la presse étaient presque déserts, se fait accueillir par le ricanement ironique d'un vieux festivalier.

En soirée, il y a beaucoup de monde, si les robes sont déjà un peu plus courtes qu'hier. Après deux courts métrages : *Sur les pointes* (Hollandais — faible) et *Images Préhistoriques* (Français — intéressant), on voit *Un homme est passé*, de John Sturges, western moderne en CinémaScope, interprété par Spencer Tracy. Le générique, très brillant, se fait applaudir, mais la suite est, hélas ! aussi ennuyeuse qu'un film de Zinneman. Il s'agit d'une allégorie politique aux symboles très (trop) astucieux, assez courageux puisqu'elle s'attaque violemment au maccarthysme, mais dont l'affabulation est décourageante de déjà vu et de fadeur. Et les éléments de cette allégorie sont tellement subtils (les auteurs sont courageux, mais prudents) qu'ils passent en définitive par-dessus la tête d'une bonne moitié des spectateurs. Bref, *Un homme est passé* entre dans la catégorie particulièrement irritante des mauvais films dont il est nécessaire de parler longuement. Il en sera de nouveau question à sa sortie.

Après minuit chez « Magali », la bande à Kyrou et le gang des CAHIERS font table commune. Il y a de la fraternisation dans l'air. La bande à Kyrou se compose de lui-même (grec), des duettistes persans Gaffari-Hoveyda et d'une charmante vamp suédoise, Astrid. A cette joyeuse tablée viendront se joindre au fil du Festival : Bataille (Radio-Alger) et ses deux compères puis Martin, Barbin et Boschet (Les Journées du Cinéma), deux « psychologues », Marin et Brahm (dont le beau-frère s'appelle Chopin (sic), un normalien de L'EXPRESS et Guyonnet de L'INFORMATION. Passages épisodiques de Jean-Pierre Chartier, Janick Arbois, Pierre Kast... plus évidemment quelques numéros paronoiaques de Joachim Jon Robin devenu photographe pour la circonstance.

Mercredi 27 Avril

Journée calme. A 15 h. *Stella*, film grec de M. Cacoyannis déjà remarqué l'année dernière pour son *Réveil du dimanche*. Son nouveau film est loin d'être indifférent. C'est un mélodrame mais subtilement fait et non dépourvu d'un agréable érotisme. L'héroïne Melina Mercouri, qui fut souvent l'interprète d'Achard, est belle et passionnée. L'épisode final assez délirant est excellent. Dommage qu'il soit trop long.

A 21 h. *Les Têtes de Chien* (Tchécoslovaquie), récit ingrat d'une révolte paysanne au XVIIe. Couleurs, réalisation et interprétation fort honnêtes.

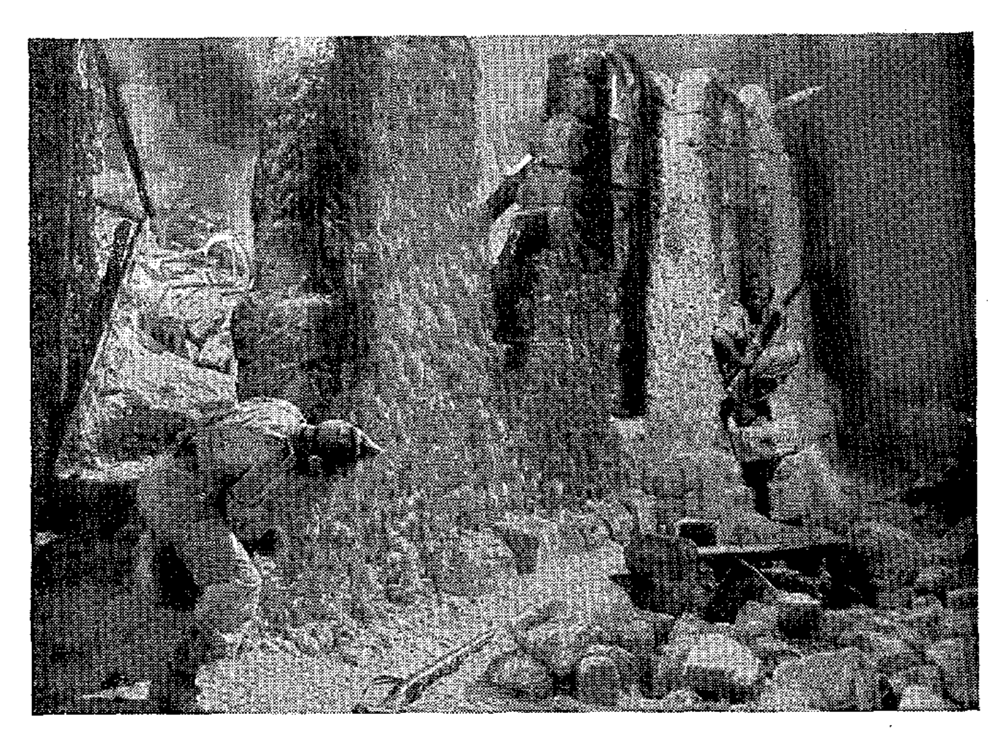
Jeudi 28 Avril

A 10 h. séance du Club Cendrillon (Sonika Bo).

Vers midi départ pour le traditionnel déjeuner aux Iles de Lerens. Habituelles danses folkloriques. Déjà un honnête contingent de vedettes et de personnalités : Clouzot et Vera venus en voisins, Brigitte Bardot ravissante, Barbara Rutting, Margrit Saad, Eddie Constantine... etc. Bazin et Doniol-Valcroze rencontrent pour la première fois Dassin qui les embrasse comme du bon pain.

A 15 h. 45, *La Colline 24 ne répond plus*, film israélien réalisé par l'Anglais Thorold Dickinson. C'est une œuvre de grande qualité qui conte quelques épisodes de la guerre israélo-arabe avec sobriété et rigueur. Il est émouvant d'y sentir battre le cœur d'une jeune et courageuse nation. C'est le souffle d'air le plus pur qui passera sur le festival. De plus le film révèle une belle et insolite actrice, Haya Hararit, qui va faire la conquête de tous par la gentillesse et la fière discrétion de son comportement.

En soirée après *L'histoire de la lumière* (court métrage hollandais qui serait excellent s'il ne rappelait trop un certain *Story of Time*), on voit *Les Héros de Chipka*, film bulgare réalisé par le Russe Serge Wasiliev (qui fit jadis *Tchapaiev*). Grande fresque historique, très belle de couleur. Les batailles sont admirables.



La Colline 24 ne répond plus, de Thorold Dickinson.

Vendredi 29 Avril

Le matin séance spéciale dans la grande salle à l'occasion du 60e anniversaire du cinéma. On voit des Lumière, des Melies, tous bien connus et *The Great Train Robery,* de Thomas Edison que l'on ne voit presque jamais. A l'issue de cette séance inauguration d'une stèle commémorative des Frères Lumière devant la Porte Est du Palais du Festival. Discours. Puis Nadia Gray, actrice anglo-russe, pose cette première pierre bien française.., il serait plus juste de dire qu'elle la lâche et se couvre de ciment frais à la grande joie des photographes.

A 15 h. projection du premier film français en compétition : *Du Rififi chez les Hommes* de Jules Dassin. Ne revenons pas sur ce beau film dont nous avons déjà parlé, mais réjouissons-nous du succès qu'il obtint.

Le soir les Etats-Unis présentent *Marty* de Delbert Mann. Grosse impression sur les spectateurs et sur le jury. C'est une sorte de « Brève rencontre » à l'américaine : deux cœurs solitaires — le garçon boucher timide et la jeune fille pas jolie — se rencontrent, leurs cœurs vont s'ouvrir et la solitude de céder le pas devant la tentative du bonheur. L'ensemble relève de l'optique et de la thématique de la télévision.. et pour cause, puisque c'est une pièce de T.V. qui est à l'origine du film, lequel est sympathique et attachant.

Samedi 30 Avril

A midi 30 arrive devant le Palais du Festival un rallye automobile bidon venu de San Rémo en tête duquel se trouve Gina Lollobrigida. C'est l'émeute habituelle.

A 15 h. projection du premier film indien *Biraj Bahu* sur lequel il n'y a vraiment pas grand-chose à dire. En soirée *Calendrier de Femmes* (Japon) qui remplace *Princesse Sen* provisoirement écarté, son producteur ayant paraît-il tenu des propos violemment anti-français... ah mais ! On ne va pas se laisser marcher sur les pieds comme ça. *Calendrier de Femmes* au titre peu heureux n'en est pas moins un film charmant donnant du Japon moderne une image claire et allègre. C'est l'histoire de plusieurs sœurs qui se réunissent pour « fêter » (sic) l'anniversaire de la mort de leurs parents. Les petits drames s'arrangent et tout finit très gaiement. Une des sœurs — la plus jeune — est très mignonne.

Dimanche 1er Mai

En matinée : *Liliomfi,* film hongrois de Caroly Makk. est la justification du Festival de Cannes. Eut-il été possible, sans lui, de voir en France ce film merveilleux et charmeur, dont la truculence. la drôlerie, la poésie, la prodigieuse invention ne peuvent qu'en faire un favori pour le grand prix. Il s'agit d'une sorte d'opérette sans musique, d'après une comédie classique hongroise, basée sur



Liliomfi, de Caroly Makk.

des quiproquos, des déguisements, des chassés-croisés, et dont chaque plan contient un motif d'admiration ; c'est un mélange de Marivaux et d'excellent scénario pour Danny Kaye, interprété avec une fraîcheur et une liberté délicieuses. Pour les amateurs de technique : quelques raccords de mouvements comme Kazan ne sait pas les faire, des plans impossibles sur charrette en marche, dans des arbres et autres facétieux endroits, couronnés par un travelling de cent mètres, à flanc de coteau, avec panoramique de 360° ; tout cela rigoureusement invisible et étonnamment efficace. Certains, paraît-il, ont trouvé *Liliomfi* lourd : c'est juger à la légère. En sortant, Georges Sadoul, à qui rien de ce qui est démocratiquement populaire n'est étranger, explique que ce Monsieur Makk sort de l'I.D.H.E.C. hongrois et que Liliomfi est son premier film. Place aux jeunes !

En soirée d'abord *Les Trésors de la Mer Rouge*. Le cas de ce film n'est pas banal. Il devait être présenté à la Commission de sélection à Paris comme long métrage français (ce qu'il est) puis, au dernier moment, s'éclipsa. Il nous revient aujourd'hui, amputé d'une bobine, comme court-métrage israélien. Comprenne qui voudra. C'est une réalisation honnête et le Cinépanoramic est bien employé... dans les vues sous-marines on triche tout de même un peu en nous montrant des vues uniformément claires, en nous disant qu'elles ont été prises à de très grandes profondeurs ; si c'était le cas on verrait juste ce qui est dans le pinceau des projecteurs et l'obscurité autour (cf. les « Cousteau »).

Puis c'est *Roméo et Juliette* (U.R.S.S.) Il faut dire qu'après l'écran large les images paraissent petites. Pourtant les décors du début sont très beaux... Ce sont d'ailleurs bien les seuls car ce qui choque dans ce « film dansé » original et attachant c'est l'esthétique très discutable des costumes et des décors. On pourrait se plaindre de ce que Mme Oulanova — remarquable danseuse, — ne soit plus tout à fait assez jeune pour le rôle (*«...quinze ans, oh Roméo ! l'âge de Juliette !»*)... mais Kirsgsten Flagstad était bien une Yseult inoubliable, la cinquantaine passée... Notre ami Michaut reparlera de ce film en balletomane averti. Signalons tout de suite un morceau éblouissant : Le duel et la mort de Mercutio.

Lundi 2 Mai

Les jurés sont invités à déjeuner par le maire de Cannes au « Drap d'Or ». Litvack et Youtkevitch parlent en russe des problèmes de l'écran large ; Dignimont s'extasie sur les capacités respiratoires des plongeurs qu'on a vus la veille au soir dans *Les Trésors de la Mer Rouge* : « La jeune femme, dit-il, reste dix minutes sous l'eau sans appareil ». On a beau lui expliquer qu'au montage on pour donner l'illusion que... etc., il ne veut pas en démordre. Cet entêtement amuse beaucoup J. A. Bardem, qui en rira jusqu'à la fin du Festival, mais pour qui connaît le genre d'humour à froid de « Dig » il n'est pas sûr que ce ne soit pas lui qui se fiche de nous et s'amuse de notre crédulité.

L'Allemagne de l'Est présente de bon matin (10 heures — c'est tôt pour qui se couche à l'aube) et hors festival, un film en couleurs *Le Moulin du Diable*, dont les solides qualités lui permettaient à coup sûr d'entrer en compétition. C'est une truculente et pittoresque légende moyennageuse, très germanique d'inspiration et très soigneusement réalisée. Un bon film.

Gratiné, par contre, est *La flamme*, le film norvégien. C'est l'histoire d'un gros monsieur qui, « par manque de chaleur humaine », troque « la bouteille pour les allumettes » et devient pyromane, tout en exerçant l'honorable profession de journaliste. Il chipe les allumettes de son rédacteur en chef (le cas est fréquent aux CAHIERS) et s'enflamme pour une psychanalyste à qui il apporte tous les matins une demi bouteille de lait pasteurisé en gage d'amour. Ce dangereux maniaque est interprété par un quadragénaire dont la publicité affirme non sans quelque humour qu'il bat sur leur propre terrain Charles Laughton et Harry Baur réunis. Cet homme laid norvégien s'appelle Claes Gill.

Fort heureusement, la soirée s'achève par un bon film *Louis II de Bavière*, d'Helmunt Kautner. La prodigieuse histoire du roi romantique est contée dans un style certes un peu sage, mais au moins infiniment gracieux.

Bien sûr, on pense à ce que Welles eût fait d'un pareil sujet, ou Gance. Le registre de Kautner est de moindre envergure, mais le soin apporté aux détails (malgré quelques truquages grossiers qui trahissent une insuffisance de moyens matériels) et l'habileté du découpage offrent quelques séquences bien près d'être remarquables. Le décor extraordinaire des châteaux bavarois, l'intéressante composition de O.W. Fisher, et surtout la subtilité de l'analyse font de Louis II une œuvre parfaitement digne de figurer au palmarès. C'est là un film peut-être sans génie, mais d'une intelligence et d'un goût plus qu'estimables.

Dans la journée on aura vu deux bons courts métrages : *L'Ile Sakhaline* (U.R.S.S.) de E. Riasanov et V. Katanian, hélas trop long, trop exhaustif, et surtout l'*Ile de Feu* de Vittorio de Seta (sic) en Cinépanoramic qui par ses intenses qualités dramatiques fait immédiatement figure d'outsider pour la palme d'or.



Roméo et Juliette (U.R.S.S.).

Une semaine s'est déjà écoulée. Le Festival est rôdé. A force de soleil, d'insomnies, de projections et d'agapes, les étranges habitants de ce microcosme sont entrés dans cet état second, voisin du somnambulisme, qui est bien la condition première — et quasi-biologique — de la fameuse « optique des festivals ». Toute lucidité, toute discipline abolies, l'extravagance règne sans faux-semblants. Pour le nouvel arrivant qui débarque sur la Croisette avec son teint de lavabo, ses yeux ternis par les brumes citadines et son « optique » parisienne, le premier vertige est aigu.

Cette année, en dépit de quelques flirts publicitaires plus ou moins tapageurs, le Scandale des Scandales est sans conteste le rapprochement — que dis-je le rapprochement, — l'*intimité*, la *collusion*, Kyrou-Chabrol. La photo reproduite page 7, véritable document de cinémathèque digne de figurer un jour au Musée du Cinéma, coupera le souffle du lecteur le plus blasé.

Quels sortilèges émanent donc des festivals pour susciter d'aussi aberrants phénomènes ? Le fait est là. Le pape des papistes et le pape des antipapistes ne se quittent plus. Chabrol fait du déviationnisme à jet continu. L'orthodoxie hitchcocko-hawksienne semble encore intacte, mais les dogmes se liquéfient à vue d'œil (par exemple celui des grandes nations productrices). L'on entend le champion de la métaphysique hitchcockienne vanter tel film grec ou israélien et réclamer à hauts cris le Grand Prix pour un film maggyar... Il se justifie *in extremis* par une extension audacieuse de la « politique des auteurs ». Mais comment peut-on être hongrois, grec ou chinois... et auteur ? C'est ce que n'a pas prévu le jansénisme primitif de la théorie.

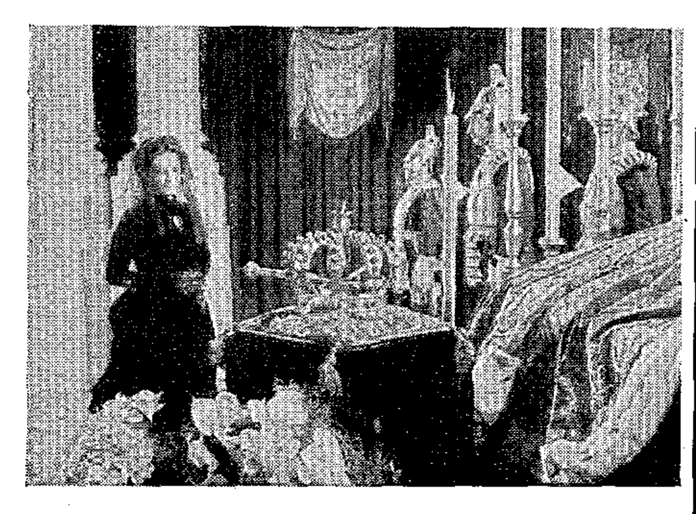
Quoi qu'il en soit, l'heure n'est pas aux ratiocinations : tout au plus peut-on se demander, avant d'être soi-même emporté dans le tourbillon général, quelle génération de jeunes critiques naîtra, dans dix ans, d'un hymen aussi étrange...

Par le train du matin est arrivé Jean-José Richer qui va rejoindre les Chabrol en « Méditerranée ». Par contre, par le train du soir Lydie D.-V. s'en va... la mise en page du n° 47 des CAHIERS ne peut attendre.

Mardi 3 Mai

Le Norvégien Arne Skouen, réalisateur de *la Flamme*, donne une conférence de presse. On s'y rend dans l'espoir de débattre — allègrement — de ce sujet rarement porté à l'écran qu'est la *pyromanie*.

C'est un jeune homme blond au cheveu rare et fou qui s'exprime en anglais avec



Louis II de Bavière, d'Helmut Kautner.

gravité : il parle de documentation médicale scrupuleuse, d'une polémique ouverte autour de son film avant la sortie — dans la crainte d'une éventuelle recrudescence d'actes incendiaires, etc. Il est décidément plus « sérieux » que son film ne le laissait prévoir. Même, il se prend au sérieux. Finalement surgit la question attendue : les sous-titres français ont-ils été fidèles aux dialogues originaux ? (Leur ton naïf et ridicule, les calembours et les à peu près qui y foisonnent ont été en grande partie responsables de l'accueil hilare du public).

Peine perdue : Arne Skouen prend à son compte et sous son entière responsabilité les sous-titres qu'il a, paraît-il, contrôlés étroitement... Rien à faire pour rire un peu. Il faut croire que l'humour n'est pas norvégien. Ainsi, tel un pétard mouillé, cette conférence de presse sur la pyromanie s'éteint-elle avant de s'être allumée... (Ceci pour donner au lecteur un échantillon de la subtilité des sous-titres).

M. Erlanger du quai d'Orsay offre à déjeuner au jury à Auribeau. Champêtre et agréable. Tout le monde se tient bien, y compris les chahuteurs : Perdrix et Raguis.

A 15 heures projection d'*Une Grande Famille* (U.R.S.S.) de Iossif Heifitz. C'est l'histoire d'une famille qui travaille sur un chantier maritime : problème des différentes générations devant les nouvelles méthodes techniques et les conflits psychologiques. L'humour et la liberté thématique assez grande indiquent le tournant de l'ère Malenkof. La couleur est de premier ordre, l'interprétation simple et savoureuse, la mise en scène pleine de verve.

A 18 h. réception Israélienne, la belle Haya Hararit est la plus charmante des hôtesses.

A 21 h. 30, premier film anglais... de Dmytryk : *The End of the Affair*, d'après un roman de *Graham Greene*. Cela tient le coup juqu'au moment où s'entrouve la porte de l'église... c'est-à-dire environ vingt minutes. Devorah Kerr, malgré la difficulté et les invraisemblances de son rôle, est remarquable.

Mercredi 4 Mai

Présentation hors Festival le matin de *Plus fort que la nuit* (Allemagne de l'Est) de Dudov. Chaque Festival démontre un peu plus l'intérêt de sa partie officieuse, c'est-à-dire des projections privées qui permettent de voir d'autres films que ceux de la sélection officielle et de compléter ainsi quelquefois de façon décisive notre information. Quelle idée aurions-nous par exemple de la production espagnole 1954 d'après le seul *Marcelino, Pan y Vino*, si *La Mort d'un cycliste* ne nous en avait livré l'autre pôle.

L'intérêt est plus décisif encore quand il s'agit de pays non-participants comme la Chine ou l'Allemagne de l'Est. Ceux qui eurent le courage de se lever un peu plus tôt pour aller voir le film de Dudow, *Plus fort que la nuit*, ne l'ont certes pas regretté. On se souvient peut-être de la dernière image de *Kühle Wampe* (projeté au premier Festival de Biarritz) ; on y voyait les héros entrer dans une bouche de métro, prophétique symbolisme de la clandestinité qui allait être désormais la condition de lutte des militants communistes : la résistance entrait sous terre.

Le dernier film de Dudow nous conte précisément leur lutte dans la nuit. C'est le récit du travail de quelques militants communistes avant et pendant la guerre. Film plus que sobre, austère sans aucun effet de mise en scène, visant seulement à montrer et à convaincre. Mais à convaincre par des moyens d'une parfaite rigueur intellectuelle et d'une haute dignité sentimentale. *Plus fort que la nuit* est d'une tenue morale incomparable avec tous les films militants que nous avons vus originaires des démocraties populaires. Il ne suppose chez les spectateurs qu'il veut convaincre ni la naïveté, ni la débilité mentale, ni l'amnésie. A ce point de vue la comparaison avec le film tchèque du Festival est écrasante. On sent derrière ce film des hommes qui savent ce qu'est le cinéma et chez qui, d'autre part, la résolution idéologique ne sacrifie jamais l'intelligence.

A 11 h. 30 inauguration par M. Guy Desson de l'*exposition* « L'architecture décorative dans le film ». Très intéressant. Il y a là les maquettes de tous les plus grands décorateurs actuels.

Le premier des quatre longs métrages (!) en compétition aujourd'hui est égyptien et témoigne des progrès considérables accomplis à l'ombre des pyramides. *Vie ou Mort* est un film hautement visible, sorte de suspense néoréaliste assez amusant, avec deux ou trois gags franchement drôles. L'intrigue a déjà servi (une erreur de pharmacien qui confie à une petite fille un flacon empoisonné), mais deux ou trois développements ne doivent rien à personne (tel le poivrot qui chipe la bouteille que tient l'enfant et va pour la boire au fond d'un garage). Et la promenade à travers Le Caire, bien que desservie par une photographie vraiment trop rudimentaire, ne manque pas de pittoresque.

Le film australien qui lui succède, *Jedda*, de Charles Chauvel, décourage vite les meilleures volontés. L'aborigène recueillie par le couple blanc et qui, sur ses dix-huit ans, sent monter en elle l'appel de la tribu sous les traits d'un fier-à-bras local somptueusement tatoué, cette aborigène est certes charmante avec sa langue rose et ses dents blanches. Mais l'incroyable puérilité des situations, des dialogues et du découpage, la hideur véritablement prodigieuse des couleurs, lassent vite les plus ardents cinéphiles qui à mi-film, s'ébranlent lentement vers un cinéma voisin goûter *Les sept femmes de Barbe-rousse*.

Singing in the Rain a marqué avec assez d'éclat les débuts de *Stanley Donen* aux côtés de Gene Kelly pour que l'on se soit précipité à la projection hors compétition du dernier film de ce jeune réalisateur, *Les Sept Femmes de Barbe-Rousse*, au Cinéma « Le Club » qui ne tarda pas à devenir, par la valeur des œuvres qui y furent projetées

(*French Cancan, Les Sept Femmes de Barbe-Rousse, Mort d'un Cycliste*, etc.), le concurrent direct et triomphant du Palais du Festival.

En dépit des positions acrobatiques imposées aux spectateurs de l'orchestre par un écran perché à dix mètres au-dessus de leurs crânes, cette séance a bien été l'un des moments les plus attrayants de tout le Festival.

D'un bout à l'autre, le fim exprime le *délire*. Mais à la différence des délires de toutes sortes qui ont agité l'écran du Palais de *A l'Est d'Éden* à *La Flamme* — délires bouffons, délires tristes, faux délires et délires grand-guignolesques — celui-là seul rendit le son plein d'une truculence et d'une turbulence érotique, — d'ailleurs plus explosive que subtile. La verve débridée de Stanley Donen devait s'accommoder pleinement d'un tel sujet : sept barbus du Far-West tombant un jour sur Plutarque décident de reconstituer pour leur propre compte l'enlèvement des Sabines sur le territoire de la commune voisine. C'est là le point de départ d'une comédie musicale burlesque qui souffre de quelques alanguissements sporadiques quand elle sacrifie, çà et là, aux recettes de l'opérette traditionnelle. Mais il y a des séquences proprement sensationnelles : la danse de séduction, le ballet des mâles tristes, le rapt, etc. Jamais Cinémascope n'avait été mené sur un tel rythme.

Des barbes aux décors, la dominante fauve de la couleur s'accorde admirablement avec les thèmes : le voilà bien le véritable film sur la *pyromanie*, la vraie, l'unique, celle qui consiste à mettre le feu aux filles...

A 21 h. 30, deux films. D'abord *La Samba Fantastique* (Brésil) de Manzon. Précédé d'une publicité têtue et adroite, ce long et fastidieux documentaire sur la modernisation du Brésil ne justifie que bien indirectement son titre. Selon un procédé assez primaire et didactique, les divers aspects de la réalité brésilienne sont censés fournir les thèmes d'inspiration à un compositeur de samba. Le prétexte aurait du reste peu d'importance si la matière était bonne, mais le film n'est qu'une interminable série publicitaire sur le Brésil, Etat moderne. A l'en croire il n'y aurait plus un moustique sur l'Amazone et la forêt vierge serait ramenée aux dimensions d'une réserve pour Indiens tout nus et pacifiques et le paysage industriel ferait songer à la vallée de la Ruhr. Si ce n'est exactement ce que le film affirme, c'est du moins ce qu'il suggère par l'absence de tout le reste, c'est-à-dire des 999 millièmes de cet admirage et passionnant pays. Au demeurant, le film est en noir et blanc, ce qui pour le documentaire est devenu presque redhibitoire. Son auteur est un journaliste français ? Ça n'est pas une raison suffisante !

A côté de la Samba pour Baedeker, le film hindou qui clôt cette rude journée, *Boot Polish*, fait presque figure de valeur. Et pourtant ! Cette fois, deux petits enfants, terrorisés par une marâtre qui les envoie mendier à coup de taloches bien appliquées, ressentent l'indignité de leur travail, et, grâce aux quelques sous qu'ils ont pu récolter s'achètent du cirage et une caisse vide. Ce point de départ est à coup sûr meilleur que bien d'autres. Las ! au tiers du film, les deux mignons se perdent l'un l'autre dans la ville cruelle et passeront le reste de notre temps à se croiser sans se voir, comme dans ce vieux Shirley Temple où le papa sortait d'un ascenseur quand le chérubin bouclé montait dans l'autre. Les deux jeunes interprètes de cette médiocre marmelade sont un jeune garçon sympathique, un peu lymphatique et une fillette extraordinairement horripilante, mélange de petite vieille et de singe savant. Tout cela produit par le génial jeune premier — metteur en scène — producteur hindou Raj Kapoor, qui semble connaître à fond le moyen de faire son beurre.

Après la projection du soir Bazin et Doniol vont boire un coup avec Thorold Dickinson. C'est un homme distingué, affable, avec un humour froid et un peu mélancolique. Il raconte les circonstances difficiles dans lesquelles a été réalisé *La Colline* 24 et aussi ce qu'il a voulu faire avec le fameux *Secret People*, film quasi maudit et toujours inédit en France.

Jeudi 5 Mai

A 11 h., présentation hors Festival de *French Cancan* de Jean Renoir. Cette présentation était prévue. La sortie à Paris étant récente, ce fut pour beaucoup de confrères français et étrangers le premier contact avec le film. Succès énorme qui laisse à penser que présenté dans la sélection française, le film pouvait prétendre au Grand Prix. Il n'est bien sûr pas question de regretter que *French Cancan* ait été présenté à Cannes, c'était en soi une chose excellente et nécessaire, mais il n'est pas mauvais de faire remarquer que l'opération n'a pas heureusement pu tourner à la manœuvre. Nul n'ignore que si *French Cancan* n'a pas été sélectionné c'est en raison des exigences peu admissibles de son producteur ou si l'on préfère de son refus de se soumettre à la règle commune. Mais cette fois la presse était assez bien informée pour ne pas donner dans le panneau et soulever un prétendu scandale de la commission de sélection. Je puis bien révéler au surplus que si le film n'a pas eu le Prix de la Critique internationale, c'est parce que les journalistes délégués ont admis qu'il n'y avait pas de raison d'aider un producteur qui avait dédaigné le Festival. On n'allait pas remplacer la Palme d'Or par celle du martyre.

Conférence de presse de Renoir à 17 h. au Carlton. Etant donné les conditions délicates dans lesquelles le film était présenté à Cannes, on pouvait s'attendre à ce que Renoir demeurât dans les généralités gentilles. Mais il avait manifestement fait un très bon repas et contre toute attente on le vit déchaîné. Il commença par remercier la critique d'un accueil qui le persuadait que son film devait décidément être bon puisque Jean-Jacques Gauthier était seul à en avoir dit du mal.

Puis le voilà parti dans une violente diatribe — dont la critique dramatique fit accessoirement les frais — contre le cerveau. Notre époque crève de penser ! Auguste Renoir ne protesta qu'une fois contre le titre qu'on voulait donner à un de ses tableaux : « La pensée ». Il s'indigna : « Mes modèles ne pensent pas ». Suit naturellement une apologie de la sensualité : « J'aime les sens, le goût, le toucher », puis toute une série de remarques catégoriques en faveur de l'acteur considéré comme pivot non seulement de la mise en scène mais même du scénario. A qui lui demande s'il ne préférait pas tourner en France, Renoir répond par quelques aphorismes sur les frontières, lesquelles ne sont pas toujours celles des Etats mais davantage culturelles et sociales.

Sur la couleur, Renoir répète ce que nous savions déjà être sa pensée : le seul problème est de placer devant la caméra des éléments coloriés dont le mariage soit heureux, s'il est bon pour l'œil il est bon pour la pellicule. Dans *French Cancan* il a souvent fallu *in extremis* changer des corsages dont les couleurs sur le plateau se révélaient inharmonieuses. Renoir redit à ce propos qu'il ne peut se passer de l'improvisation finale quelle qu'ait été la préparation préalable. « C'est le contact avec la réalité du dernier moment qui donne la qualité. »

Bazin lui demande s'il pense que le découpage par plans fixes qu'il pratique aujourd'hui au lieu des pivotements si caractéristiques de naguère est une conséquence de l'emploi de la couleur et notamment de la caméra technicolor volumineuse et difficile à déplacer, réponse : « J'avais déjà évolué dans ce sens avant *Le Fleuve*. *L'Homme du Sud* était déjà découpé dans ce style. »

Quelqu'un pose des questions sur le scénario de *French Cancan*. A-t-il été construit à partir des personnages, des situations ? La réponse de Renoir est celle qu'on espérait et qui permettait de déduire le mouvement intérieur du film. Au commencement était le Can-Can. Le schéma dynamique du scénario fut et demeura : créer le Cancan. Le film n'est que l'histoire de sa conception, son attente et, en dépit de difficultés surmontées, son apothéose finale.



Marcelino, Pain et Vin.

Emoustillé par la bataille de fleurs, les festivaliers se pressent au film de Sir Carol Reed : *L'Enfant et la Licorne*. L'enfant est un brun poupon bouclé, et la licorne une chevrette dégénérée qui fait des miracles. Celia Johnson raccommode des fonds de culottes, et deux jeunes amants — une blonde marylinée aux jambes arquées et un Apollon de quartier qui ne veut pas faire de catch pour ne pas abîmer ses muscles dorsaux — rompent et se rabibochent dans le seul endroit du coin où les locomotives peuvent leur offrir un bain turc régulier et gratuit, rompent et se rabibochent, il faut le dire, avec des yeux pétillants d'intelligence. En ajoutant un tailleur philosophe et un rabbin déchu qui traîne un gramophone dans une voiture d'enfant, au centre du populeux et commerçant quartier juif de Londres, nous nous trouvons, on le devine, en pleine poésie. Un dialogue radoteur agrémente un récit basé sur la répétition systématique de la même situation. Quant à la mise en scène de Sir Carol Reed, elle témoigne du plaisir malsain que celui-ci éprouve à mettre la caméra derrière quelque chose, sous quelque chose, sur quelque chose : ah ! la belle virtuosité que voilà ! Cinéma anglais pas mort !

Vendredi 6 mai

Un Inconnu dans l'Escalier, film mexicain de Tulio Demicheli, n'a pas été apprécié à sa juste valeur. C'est une sorte de pastiche pince sans rire des films noirs ; le décalage entre les situations et le ton du film lui donne toute sa saveur. Le dialogue dans sa précision frise l'obscénité ; et les éléments du mélodrame étant toujours à la limite du ridicule, le léger coup de pouce d'un réalisateur humoriste les fait doucement couler dans le grotesque. L'interprète principal en est Arturo de Cordova dont les rictus sensuels, les œillades libidineuses et les gloussements égrillards sont pour beaucoup dans la réussite de cette étrange entreprise. Quant à la blonde Vénus qui lui fait perdre la tête jusqu'à vouloir assassiner son patron au son des marteaux-piqueurs, en compagnie de laquelle il se dénude pour faire trempette dans l'océan (« On y va ? » — « Allons d'abord nous baigner »), son nom, cher Dolmancé, t'est un programme : Sylvia Pinal.

18 heures. Aux Ambassadeurs, réception américaine. Il y a ceux qui sont venus pour le whisky, ceux qui sont venus pour les affaires, et puis il y a ceux qui sont venus pour les femmes (devinez lesquels). A l'entrée, une brochette de vedettes serre sagement les mains des arrivants qui défilent à la queue leu leu. Parmi elles, Grace Kelly, Betsy Blair, Dawn Adams, Terry Moore.

L'affluence est immense, le grouillement étourdissant et les buffets, comme à l'accoutumée, assiégés.

Reste à redécouvrir dans cette jungle de visages les héroïnes matérialisées d'Hitch, de Preminger et autres...

On y parvient : Grace Kelly, royale dans une robe de dentelle blanche, confie un instant aux yeux de ses interlocuteurs l'étincellement des siens, qu'aucun écran, fût-ce celui de *Rear Window*, ne saurait reproduire. L'anglais incertain qu'on lui parle ne décourage pas le moins du monde sa conversation charmante et enjouée. Dawn Adams, par contre, parle français d'une voix grave, un peu gutturale, assez envoûtante. Ses yeux verts abrités derrière une voilette noire révèlent une sûreté de soi, une détermination un peu froide que ne tempère aucun frémissement. Betsy Blair reste identique à elle-même depuis le début du Festival : simple, naturelle, sans maquillage, regard clair et mutin. Terry Moore enfin, qui fut la troublante adolescente que l'on sait dans *Come Back Little Sheba*, aborde semble-t-il avec moins de bonheur les rivages de la maturité.

Le whisky aidant, Hoveida, Gaffari et Richer s'exhortent mutuellement à l'enlèvement de quelques-unes de ces Sabines, mais, pusillanimes, ils se bornent à quelques entretiens en forme d'interviews..

En soirée, après un excellent dessin animé soviétique, *L'Antilope d'or* d'Atamanov. *The Country Girl* (U.S.A.) de George Seaton. Déception. Le conflit à trois imaginé par Clifford Odets est fastidieux. Grace Kelly est belle et sincère, mais qui ne la préferrait dans *Rear Window* ?

Samedi 7 Mai

A 15 h. 30 *Le Signe de Vénus* (Italie) de Dino Risi, comédie banale et sans intérêt. On se demande ce que ce film fait dans la compétition. Franca Valeri obtient pourtant un succès personnel.

Marcelino, pan y vino, de Ladislao Vajda, a le rare mérite de montrer enfin sur l'écran de ce festival un enfant qui ne soit pas ridicule ou monstrueux. Son jeu est pour une fois d'une authentique spontanéité. Le film lui-même présente le danger de n'être compréhensible qu'aux croyants ; c'est un produit typique du catholicisme, du mysticisme espagnols. Il n'est en tous cas à aucun moment scandaleux, ne serait-ce que parce qu'il n'est en rien apologétique ; et le sujet présente plusieurs points assez attachants. Rossellini (qui n'en est d'ailleurs plus là) en eût sans doute fait un chef-d'œuvre ; Ladislao Vajda n'en a su tirer qu'une très honnête imagerie.

Dimanche 8 Mai

Au Vox, à 10 h. 30, la salle est comble pour la projection du seul film chinois présenté à Cannes — hors compétition d'ailleurs — un opéra intitulé *les Amours de Liang Chang Po et de Chu Hing Tai*.

Gros succès de curiosité au départ, gros succès tout court à la sortie. Si l'exotisme et le pittoresque y ont quelque part, ce n'est pas la plus grande, loin de là. La beauté des voix (toutes féminines), le charme de la musique, des couleurs, et surtout l'exquise souplesse d'une interprétation toute en nuances, en font une œuvre brillante et fort séduisante pour un Occidental. Le nouveau cinéma chinois révèle ici son attachement à la culture classique, et c'est seulement dans le choix du sujet qu'on décèle les intentions des moralistes et sociologues modernes (thèmes de la féodalité, de l'analphabétisme, du patriarcat, de la condition féminine). Celui-ci raconte les aventures d'un Roméo et d'une Juliette chinois sur un ton tantôt léger, tantôt attendri, finalement tragique. La poésie et l'humour courent constamment en filigrane dans ce récit fondé au départ sur une équivoque pleine de grâce subtile et malicieuse : la jeune fille, pour se faire admettre dans l'Université où elle veut étudier, a dû se déguiser en garçon ; et c'est entre elle et son compagnon de chambre qui, pendant les trois quarts du film, ne se doute de rien, que naît cette singulière idylle...

A 15 h. *East of Eden* d'Elia Kazan en CinemaScope. Scénario décousu, mise en scène tapageuse. Kazan a du talent mais des tas de défauts, ceux de tous ses films sont ici réunis ; James Dean copie Marlon Brando à un point qui est difficilement supportable, Julie Harris est gracieusement ingrate, Raymond Massey roule des yeux et tremble des yeux comme s'il se croyait à l'Odéon de la belle époque. A l'actif du film une scène très drôle sur la mobilisation américaine en 1917.

A 18 h. réception sur le « H.M.S. Sheffield », croiseur anglais ancré dans la rade de Cannes. Beaucoup d'allure, rien n'est plus séduisant qu'un bateau de guerre... en temps de paix. De la plage arrière du navire, entre les midships affables et les actrices parées, le spectacle du soleil déclinant avec majesté dans la mer, a quelque chose de privilégié. Ce sera un des plus jolis moments du Festival.

Avant le long métrage du soir : *La Grande Pêche* d'Henri Fabiani qui, sur un sujet rebattu, a réussi à faire un très beau film, dense, complet, émouvant. La séquence de la tempête est magnifique.

Ensuite voici *Racines* (Mexique) de Benito Alazraki. Les quatre parties, qui composent ce film à la gloire de l'élément « indien » sont très inégaux, mais l'ensemble est authentique et émouvant. Richer avait déjà parlé de ce film à l'occasion de Venise l'année dernière et nous y reviendrons quand il sortira à Paris. Le premier et le dernier spectacle sont les meilleurs; le troisième « Le Borgne » tant vanté, déçoit un peu à seconde vision. Et évidemment la technique du film est sommaire, mais le tout est fort attachant.



Racines, de Benito Alazraki.

Après minuit réception mexicaine aux Ambassadeurs. Bunuel se dépense sans compter pour placer ses invités puis s'éclipse discrètement avec Bazin et Doniol pour aller bavarder devant des whiskys.

Lundi 9 Mai

A 10 h. 45, hors festival, présentation de *La mort d'un cycliste* de J.A. Bardem. L'absence de sous-titre empêche de porter un jugement définitif sur cette œuvre qui semble d'une grande densité romanesque et dramatique mais, quoiqu'il en soit, du dialogue, le film s'impose comme tout à fait remarquable; pour beaucoup ce sera le meilleur du Festival : il y a des images fulgurantes, des enchaînements étourdissants, des influences certes mais aussi une palpitation interne qui est la marque des grandes œuvres. De surcroît la beauté de Lucia Bose y est sombrement éclatante.

Après ce film, assez long, trop de gens partent sans voir *La marée sera haute à seize heure*, court métrage inégal, mais original et courageux de Michel Drash.

Tenant du rallye automobile, du jamboree, du cross-country et du parcours du soldat, la réception française visait à une singularité que personne ne chercha à lui contester. Le but proposé était certes plein de charme : la ravissante Auberge du Castel de la Colle des Juges, au nom délicieusement compliqué, commande, de son perchoir, un des plus beaux panoramas de l'arrière pays cannois. Mais ce paradis de boissons fraîches et de femmes en fleurs ne se laissa atteindre qu'après un long purgatoire d'erreurs de parcours, de marches à pied, d'attentes et de transbordements réglés par un poste de police volant installé à bord d'une voiture radio. Kafka en pleine garrigue...

Finalement Janine et André Bazin, Doniol et Richer arrivèrent la gorge *empoussiérée*, l'œil éteint et la cheville flasque, un quart d'heure à peine avant la fin des opérations : les verres commençaient à manquer, les maquillages à couler, les starlettes *tenaient* la pose avec plus d'alanguissement devant des photographes en nage, Cocteau s'en allait... Restaient, par un hasard heureux, quelques amis groupés autour d'un *Bardem détendu*, tout rayonnant de son succès du matin, et infiniment plus à l'aise dans sa peau de réalisateur heureux que dans celle, morne, de juré de service. Il fallut vite abréger ce séjour bucolique : l'heure passait : *Italia K 2* et la sinistre *Mouche* battaient, au Palais du Festival, le rappel de la séance de 15 heures.

A *15 heures*, *Italia K2* (Italie) de Marcello Baldi Mario Fautin. Dans le genre ascension Hymalienne on a vu mieux, mais pour la première fois a été filmée l'arrivée au sommet.

La suite est triste : *La Mouche,* écrit et réalisé par Walter Reisch (un beau nom), fait penser aux films de la U.F.A. dont nous fûmes submergés sous l'occupation. C'est à coup sûr le plus mauvais film du festival. On se demande qui, de Walter Reisch scénariste ou de Walter Reisch réalisateur va surpasser l'autre en puérilité et en maladresse. Ils arrivent dead head. Voici un film équilibré.

A 18 heures, réception soviétique... la vodka qui y coule fera couler bientôt quelques pleurs et beaucoup d'encre.

A 21 heures, le deuxième film français, *Le Dossier Noir* d'André Cayatte. L'impression générale est à la déception. Pendant les scènes d'interrogatoires quelqu'un dans la salle crie « Censure ! » Des cris de « Policiers ! » lui répondent

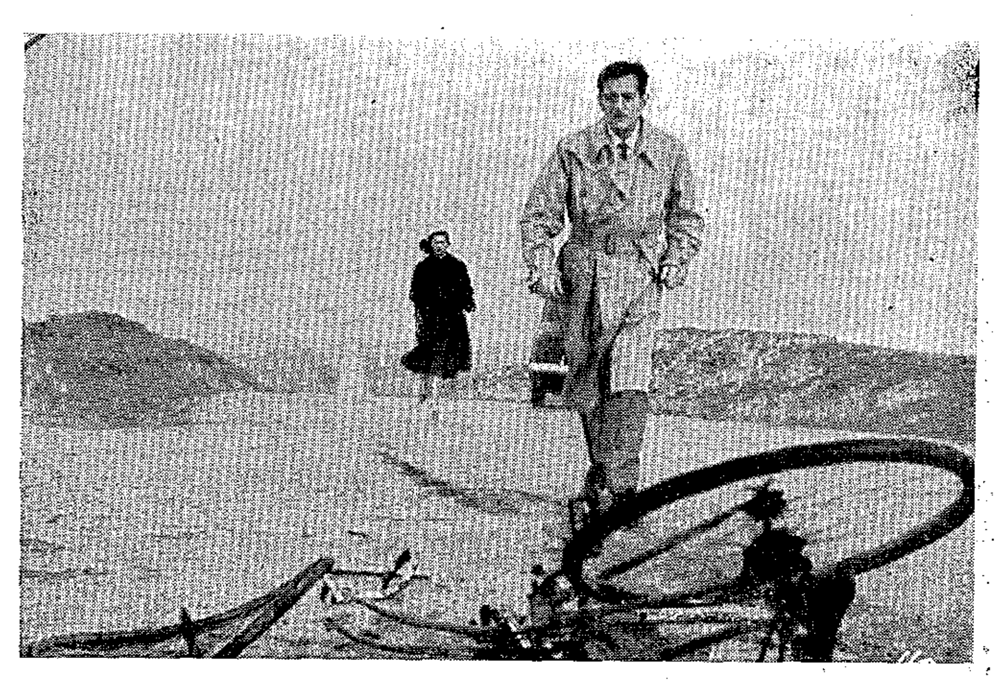
Mardi 10 Mai

A 11 h. hors festival présentation de *Voyage au bout d'un rêve* de Marc O., court métrage poétique dant les couleurs charment même ceux qu'interdit son ésotérisme, puis de *La Pointe Courte* d'Agnès Varda. Nous reviendrons plus en détail sur cette tentative, très intéressante à plusieurs points de vue. Le contrepoint entre le « document » sur un village de pêcheurs et l'itinéraire sentimental des deux héros n'arrive jamais à trouver tout à fait son point d'équilibre mais l'ensemble rend un son insolite des plus appréciables et la qualité des dialogues d'Agnès Varda est chose rare sur les écrans du Cinématographe. Bravo mademoiselle de cette leçon donnée à toute la cohorte mercantile des soi-disant réalisateurs et autres épiciers en gros de la pellicule.

A une heure, déjeuner improvisé des CAHIERS DU CINÉMA à Auribeau dans un décor de western mexicain. Autour de Bunuel, invité d'honneur, Jacques Mage, Léonide Keigel, Bazin, Doniol, Richer, Chabrol, Kast, Chartier, Jannik Arbois, Janine Bazin, Agnès Chabrol (très en beauté) une vraie fête de famille.

A 15 h. projection de *Princesse Sen* (Japon) de Kinugaza (projection redevenue possible depuis que le producteur a fait des excuses pour ses paroles mal interprétées et fait une donation importante à une fondation culturelle franco-japonaise). Le film cherche en vain à retrouver la réussite de *La Porte de L'Enfer;* c'est à peu près la même chose... mais le charme ne passe pas.

En soirée, après *De Sable et de Feu,* court métrage français sur les vitraux, on voit le dernier film de la compétition, *Continent perdu,* de Bonzi, Craveri, Lavagnino, Moser et Enrico Gras, film italien dans l'esprit de *Magie verte* mais cette fois sur la Malaisie. Triomphe du CinémaScope dans le documentaire (voir article de Bazin sur le Cinérama, page 45). La première partie est souvent admirable, peut-être est-elle due davantage à Enrico Gras qui faisait partie de l'équipe, mais la seconde a tout gâché. Les cinéastes rendaient visite aux coupeur de têtes, plusieurs séquences évidemment reconstituées faussè-



La Mort d'un cycliste, de J.-A. Bardem.



Continent perdu (Italie).

rent tout à coup l'esprit du reportage en introduisant des effets d'une pénible démagogie sentimentale. Ainsi y voyait-on un charmant petit ourson *fétiche de l'équipe sur* lequel on apitoyait le public depuis une demi-heure attaqué par un énorme serpent python. Il avait évidemment fallu attacher l'animal et amener *le* serpent à *pied* d'*œuvre*, le tout devant la caméra. Qui peut encore tromper ce genre de supercherie? Espère-t-on que le spectateur croira au caractère fortuit de la rencontre. Le vrai *documentaire ne* commencera que lorsque le serpent bouffera le cameraman, ce qu'on n'a jamais vu sur un écran et pour cause. La bassesse morale du procédé révolte Bazin qui *de* sa place, hurle : « Salauds », surpassé par Kyrou qu'on entend proférer le superlatif : « Papistes » !

Vers une heure du matin des rumeurs commencent à circuler : *un incident* aurait éclaté au sujet du *Dossier Noir*. Trois jurés, venant de la réception soviétique, seraient arrivés en retard et l'un d'eux, souffrant, aurait dû quitter la salle... *tout ça* à cause de cette sacrée vodka ! Les responsables du film voudraient donc le retirer de la compétition.

Mercredi 11 Mai

L'incident *Dossier Noir* éclate au grand jour. M. Guy Desson, président du Conseil d'*administration* du Festival, reçoit une lettre de M. Safra, producteur du film, retirant le film de la compétition et spécifiant entre autres que les producteurs ayant engagé des *films ont* le droit « à ce que tous les membres du jury assistent aux projections, qu'ils voient les films dans l'ordre normal des bobines et qu'ils se trouvent tous en état d'exprimer un *jugement* raisonnable. » Mais cette démarche est sans espoir. Seul M. Jacques Flaud, directeur du C.N.C., est habilité pour retirer un film envoyé à Cannes par le gouvernement. L'affaire va donc en rester là. (Signalons à ce sujet que dès demain *Le Figaro* et M. Philippe Bouvard vont faire preuve de leur bon goût habituel en publiant un article sur l'incident de la bassesse duquel on aura une idée en citant un des sous-titres : « Vodka et Mines de sel ».

Midi. — Le Hall de la Presse est envahi par une *nuée de photographes*, de starlettes et de curieux venus on s'en doute, moins pour questionner Otto Preminger dont la plupart ignore même le talent, que pour lorgner, photographier, ou approcher Dorothy Dandridge, la Carmen noire, qui doit accompagner son metteur en scène. Celui-ci, détendu et souriant, annonce en arrivant que la vedette sera en retard. La conférence de presse démarre plutôt difficilement devant une assistance apathique et, au demeurant, mal informée, puisque presque personne encore n'a vu le film dont la projection doit clore le Festival dans quelques heures.

Avec beaucoup d'humour, Preminger répond dans un *cocasse mélange* d'anglais et de français, mais une fois épuisée la fameuse question de l'interdiction du film en France et dans les quelques autres pays régis par la Convention *de Berne — et* celle, traditionnelle, des projets (deux films en noir et blanc, format normal, qu'il produira lui-même, et dont l'un sera l'adaptation de *Bonjour, tristesse*) — la *discussion tombe*. Dans un moment creux, Chabrol demande à Preminger pourquoi il n'a pas engagé pour *Carmen Jones* son opérateur habituel, Joseph La Shelle (*réponse : pour des raisons* tout à fait banales de contrats et d'engagements antérieurs). La question paraît ici d'un ésotérisme extrême...

Carmen se fait toujours attendre : *Preminger* commence à s'amuser franchement : « Allons, dit-il, *tenez* encore un peu. Quelques little questions more, et vous aurez some chances de LA voir... Give HER le temps d'arriver... »

Finalement, LA voilà... Remous général... Place aux photographes... Ici s'arrête le présent compte rendu. Voir cliché ci-contre.

Le soir à 21 h. 30, soirée de clôtures. Défilé d'athlètes portant des drapeaux, quelques *incidents comiques* : quand Marcel Pagnol veut prendre la parole le micro s'avère muet, celui qui marche est à ras du sol, Pagnol s'agenouille, Isa Miranda et Ichac se *précipitent, se bousculent*.. etc.

Enfin voici le PALMARÈS :

« Le jury chargé des films de long métrage attribue : la PALME D'OR du Festival International du Film 1955 à : *Marty* (U.S.A.) pour l'ensemble de ses mérites et en particulier pour le scénario de Paddy Chaiewsky, la *mise en* scène de Delbert Mann et l'interprétation de Ernest Borgnine et Betsy Blair. (Ce prix a été décerné à l'unanimité).

Le jury attribue ensuite les prix internationaux suivants :

PRIX SPÉCIAL DU JURY : *Continent Perdu* : (Italie), pour la beauté et la poésie de ses images et l'utilisation remarquable du son. Le jury tient à féliciter l'équipe de cinéastes qui l'a réalisé. (Ce prix a été décerné à l'unanimité).

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE : *le jury a classé* ex æquo : Serge Wassiliev pour sa mise en scène du film : *Les héros de Chipka* (Bulgarie) et Jules Dassin pour la réalisation du film *Du Rififi chez les hommes* (France).

PRIX D'INTERPRÉTATION : Spencer Tracy dans le film *Un homme est passé* (Etats-Unis et



Le fagot est prêt. Faut-il brûler *Carmen Jones?* se demande Bazin (en haut à gauche) ; Dorothy Dandrige et Otto Preminger n'ont pas l'air inquier (en haut à droite) ; Haya Harrarit que l'on voit ici avec Thorold Dickinson fut la fraîche révélation de ce festival (en bas à gauche) ; quant à Grace Kelly, sa beauté était éblouissante (en bas à droite).

l'ensemble des artistes du film *Une grande famille* (U.R.S.S.)

PRIX DU FILM DRAMATIQUE : *A l'Est d'Eden* (Etats-Unis) pour la maîtrise d'Elia Kazan et l'excellence de l'interprétation.

PRIX DU FILM LYRIQUE : *Roméo et Juliette* (U.R.S.S.) pour sa transposition cinématographique du ballet et l'interprétation de Mme Oulanova. (Ce prix a été décerné à l'unanimité).

En outre le nombre des prix ayant été limité cette année le jury a décidé d'accorder une mention spéciale à deux enfants : Baby

Naaz pour son talent exceptionnel dans *Le Petit Cireur* (Inde) et Pablito Calvo pour son talent exceptionnel dans le film *Marcelin, Pain et Vin* (Espagne), ainsi qu'une mention au film *La Colline 24 ne répond plus* (Israel) et à la pureté du jeu de son interprète Haya Hararit.

Le jury chargé des films de court métrage attribue :

LA PALME D'OR du Festival International du film 1955 à : *Blinkity Blang* (Canada) de Norman Mac Laven, en hommage à l'imagination créatrice et à l'audace de l'ensemble de son œuvre. (Ce prix a été décerné à l'unanimité.)

Le jury attribue ensuite les prix internationaux suivants :

PRIX DU MEILLEUR DOCUMENTAIRE SUR ÉCRAN LARGE : *Ile de Feu* (Italie) pour son authenticité dramatique.

PRIX DU REPORTAGE FILMÉ : *La Grande Pêche* (France).

En outre le jury des courts métrages a décidé d'accorder une mention spéciale au film : *L'Antilope d'or* (U.R.S.S.), dessin animé, pour la qualité de son animation.

Après cet intermède, la présentation de *Carmen Jones* a clos en beauté ce VIII[e] Festival de Cannes. Jamais opéra filmé ne l'a été avec cette intelligence et ce respect. A tel point que le livret primitif de l'œuvre de Bizet paraît dater d'un autre siècle ! En tous cas, la qualité des chanteurs, la pureté de l'enregistrement musical en font une des plus admirables représentations de *Carmen* qu'il m'ait été donné de voir. Il n'est même pas question d'éplucher l'astuce des transpositions, l'habileté du nouveau livret : la classe et la qualité sont ici évidentes. Quant au travail purement cinématographique de Preninger, il est d'une virtuosité sans tapage, qui font de Carmen Jones une de ses œuvres d'une richesse d'inventions et d'une audace les plus marquantes. Et que dire de l'interprétation de Dorothy Dandridge ? Comme si sa seule présence n'était pas plus le signe du respect de l'œuvre que celle des grosses *prima donna* de l'Opéra-Comique !

Tout est fini... Cependant aucune voix n'a déclaré clos le Festival comme c'est l'usage. Pour l'instant, il se continue encore quelques heures au gala de clôture où, avant d'aller enlacer les cavalières, on apprend que le Prix de la Critique Internationale (Fipresci) est décerné ex æquo à *Racines* (Mexique) et *La Mort d'un Cycliste* (Espagne).

L'orchestre *attaque une valse* : Preminger ouvre le bal avec sa Carmen...



Betsy Blair et Ernest Borgnine dans *Marty,* de Delbert Mann, qui remporta la palme d'or.

LES MARX BROTHERS ONT-ILS UNE AME ?

(Fin)

Par André Martin

LES MARX AU TRAVAIL

Beaucoup d'amateurs d'art pensent, surtout à propos du Cinéma, que l'on n'a pas à se soucier des rapports qui s'établissent entre l'effort artistique et ses résultats. Honte au courage malheureux ! Que certains n'arrivent à rien après un travail acharné, et que tel autre éblouisse d'un petit rien, ne regarde personne. Le profane n'a rien à faire dans les coulisses.

Heureusement, à l'opposé de ces réalistes, existent d'autres curieux, d'un tempérament plus généreux, qui, se plaçant sur un plan d'émulation universelle, s'attachent avec passion à tous les rapports efforts-résultats. Pour ceux-ci, les folies les plus spontanées des Marx Brothers procèdent d'un véritable idéal de travail cohérent, soutenu et exemplaire, qui donne au burlesque marxien sa véritable valeur. Si l'on cherche à évaluer l'ampleur de l'entreprise des frères Marx : faire des films marxiens (il y en a treize et pas un de plus), on est obligé de considérer l'effarante somme de travail et de talent qui a rendu possible une telle œuvre. Etre les Marx Brothers était une tâche surhumaine, et il fut presque impossible de trouver de l'aide. Les ennuis de scenario et de dialogues ont poursuivi les Marx pendant toute leur carrière cinématographique. Ce fut surtout cette difficulté qui découragea et dissocia l'équipe après vingt ans de travail en commun.

Par ailleurs, le mode d'expression des Marx exigeait une présence spectaculaire qui confinait à l'héroïsme. Groucho et ses frères savaient que la comédie burlesque était le plus dur des métiers, et l'avaient choisie en connaissance de cause.

Groucho a très lucidement expliqué : « Dès que l'on apparaît sur scène avec un maquillage exorbitant et des vêtements comiques, une puissante résistance inconsciente s'établit dans le public. L'attitude du spectateur devient immédiatement hostile : « *Ah! vous êtes comédiens comiques! Eh bien faites-moi rire. Je vous en défie!* » Si au contraire vous apparaissez en vêtement de ville, les spectateurs ne s'attendent pas à tomber de leur fauteuil à votre premier mot. A la moindre chose drôle, ils sont surpris et n'en rient que davantage. »

Une fois dans sa vie. Groucho Marx interpréta au Théâtre de Lakewood Playhouse, le rôle principal d'une pièce de Ben Hecht et Mac Arthur *Vingtième siècle*. Ce n'était pas une comédie de slapstick, mais une pièce sérieuse où Groucho se contenta de jouer un rôle, sans retrancher ni ajouter une ligne au texte. Son succès et la qualité de son interprétation surprirent beaucoup de gens de la profession qui ne l'imaginaient pas en dehors des bacchanales coutumières. Groucho ne fut pas moins étonné par les facilités du jeu « normal ».

DES VALEURS DEPLACEES

Les Conservatoires et les Ecoles d'Art rêvent d'une place pour chaque muse et d'une muse pour chaque place, et ne vendent le beau qu'avec l'étagère correspondante. Les Marx, au contraire, colporteurs désordonnés, proposent des valeurs esthétiques souvent « déplacées ». Lorsque dans *Un jour aux courses*, Harpo entre sur l'écran, déguisé en Ange Gabriel, jouant de la flûte et suivi par une bande d'enfants, des spectateurs s'obligent à croire à un truquage sonore pour supporter cette apparition imprévue de la musique. Quand, après maintes preuves de la plus rayonnante folie, Harpo transfiguré par la musique, calme, détendu, angélique, se met à jouer de la harpe, comme mille ans de sérieux et de conservatoire assidu ne le permettent pas forcément, l'étonnement gêné de quelques mélomanes devant ce sacrilège est proche de l'indignation.

Chico a, lui aussi, sa façon bien personnelle de tirer des effets du piano; les « chopsticks », rangaines paralysées que renforcent des basses ronflantes et des arpèges dignes de Rachmaninoff. Il joue en gardant les doigts raides et l'index en forme de canon de pistolet. Ces « fingers ballets » font grincer les dents des musicomanes trop zélés, qui oublient que le divin Mozart lui-même, pianiste « zanni » à ses heures, prévoyait dans sa « Tartine de beurre » d'irrévérencieuses et clownesques glissades pour deuxième doigt.

Il n'est d'ailleurs pas indispensable que les Marx aient un instrument dans les mains pour paraître musiciens. L'inoubliable chœur qui ouvre *Monkey Business* suffit à prouver que les arts de la voix, par exemple, ne leur sont pas étrangers.

— Mon capitaine, il y a quatre passagers clandestins dans la cale avant.

— Vous les avez comptés ?

— Non, *mais ils chantent un quatuor*

Groucho n'a pas d'instrument attitré. Tout son art musical tient dans sa voix et dans sa tête. Mais ce qu'il fait du chant est aussi original que l'emploi de la harpe ou du piano par ses frères. Pour vous en convaincre, rappelez-vous l'incroyable récital qui, dans *Une nuit à l'Opéra*, accompagne sa promenade de cabine en cabine, juché sur des valises roulées par un porteur. Dans *Animal Crackers*, les Marx exécutent un chœur curieusement atonal, un archi-bel canto, libre comme du plain-chant, soutenu par de rauques quintes médiévales, unique dans toute leur œuvre. Plus tard, ils rechanteront, dans *Go West*, dans *Un jour au cirque*, et leur rubato personnel flottera toujours sur les mélodies, mais jamais ne réapparaîtra le mystérieux style choral marxien entrevu dans *Animal Crackers*.

Le ballet histérique de *Duck Soup*, le tango burlesque de Groucho dans *Monkey Business*, ses quelques pas glissés dans *Animal Crackers* ont prouvé que les frères Marx étaient aussi de bons danseurs excentriques, qui conservent leurs dispositions musicales, même dans les mouvements privés de musique. L'opération de Margaret Dumont sur la table chirurgicale mécanisée de *Un jour aux courses*, le siège final de *Duck Soup* fonctionnent sur un tempo indéfectible et sans une mesure pour rien. Harpo est aussi implacable qu'un métronome. Ses marches sur une jambe raide, clochant à contre-temps, sous la tête qui dodeline, en démultipliant le tempo à une fréquence proportionnelle, ont une précision de grand virtuose. Parfois des fanfares l'accompagnent, pour son arrivée de professeur, dans *Animal Crackers*, ou son entrée de *Duck Soup* au Reichstag (gesticulant, avec des moulinets de tambour-major, il fait très exactement, à la ième mesure, tomber le grand lustre).

Les Marx introduisent enfin, dans leurs films, la qualité musicale la plus intime, la plus rarement représentée : son pouvoir kinestesique et auto-excitateur. Ils gardent au rythme et au tempo leur pouvoir de contagion, que seuls, Donskoï dans d'admirable scène de balalaïka, et Bunuel dans une séquence de *El* (le mari jaloux devient fou en tapant avec une tige de cuivre sur les barres de la rampe d'escalier), ont su faire apparaître (1).

LA PRESENCE D'ESPRIT

Les années de tournées dans les vaudevilles ont appris aux Marx à tenir ferme le gouvernail de l'improvisation. Leur style de jeu est celui d'interprètes qui, sur

---

(1) Au cours d'une poursuite désordonnée et crépitante dans *Monkey Business*, les Marx s'arrêtent brusquement dans un immense fumoir, se saisissent d'instruments abandonnés, et pour se donner une contenance, se lancent dans une improvisation inaudible, mélodiquement informe, mais dont le rythme reste impeccable. Puis ils s'arrêtent tous en même temps, tapent trois fois du pied en mesure et reprennent leur galopade floue. Dans *Une nuit à l'Opéra*, c'est en se lançant, en mesure, les instruments et les partitions à la tête, qu'ils *désorganisent tout un orchestre et transforment un prélude* wagnérien en rangaine populaire.



Chantant en chœur dans *Animal Crackers,* les Marx se montrent disciples de Schoenberg. **Le morceau terminé Groucho ajoute, en parlant de Harpo :** « *Ou il a mis son maillot à l'envers, ou il n'y a plus de centre de gravité* ».

scène, sont plus des rivaux que des acteurs, et parlent pour leur propre compte. Les interminables conciliabules de Chico et de Groucho ne sont pas faits pour être lus, ni pour être analysés, mais seulement pour être entendus à la bonne vitesse, et soutenus par un sens de l'improvisation toujours en éveil. Cet effort technique, cet amour du risque ot donné à Chico et à Groucho une trempe rarissime.

Les spectacles marxiens ont toujours été très libres. Au cours des tournées les frères Marx ne se privaient pas d'utiliser des détails passe-partout, et de piquer dans leur texte quelques-unes de ces précisions locales que l'on glane au restaurant, le matin de l'arrivée. A l'intérieur des improvisations, des formules éprouvées permettaient aux interprêtes de se reposer, sans interrompre le spectacle.

Dans le sketch des écoliers stupides : *Fun In Hi Skule,* que les Marx ont promené à travers l'Amérique, plusieurs années, Groucho jouait le rôle du maître d'école. Et chaque fois que l'ambiance refroidissait et que l'invention faiblissait, Groucho frappait sur le bureau avec une règle et annonçait : *Et maintenant nous allons préparer la fête de l'école!* Toute la troupe alors se réunissait, avec un soupir de soulagement, devant la rampe pour entonner une des centaines de chansons à la mode qu'ils connaissaient par cœur.

Grâce à ce métier d'improvisateur, un spectacle comme *Home Again* pouvait durer quarante-neuf minutes ou toute la nuit, si l'on plaçait imprudemment l'intervention des Marx en dernière partie, et surtout si l'on omettait de fermer le rideau en pleine action. Harpo Marx, quoique muet, était un improvisateur pur. Il modelait vaguement son rôle sur le spectacle, à distance, suivant ses impressions, ne sachant rien de l'argument et ne s'en souciant pas. On raconte que Georges Kaufman, assistant à une représentation de *Cocoanuts,* dit à son voisin : « *J'ai peut-être tort, mais je crois avoir entendu une ligne de mon dialogue.* »

AD LIBITUM QUAD NO ASCENDAM ?

Groucho a jalousement cultivé sa présence d'esprit. Chaque soir, avant la représentation, pendant que Chico courait après les demoiselles en compagnie de Milton, il restait dans sa chambre, fumant des cigares, jouant un peu de guitare et préparant de nouvelles plaisanteries. Il est résulté de cet effort constant un talent unique à utiliser les phrases courtes et à ridiculiser les plus nobles fonctions du langage.

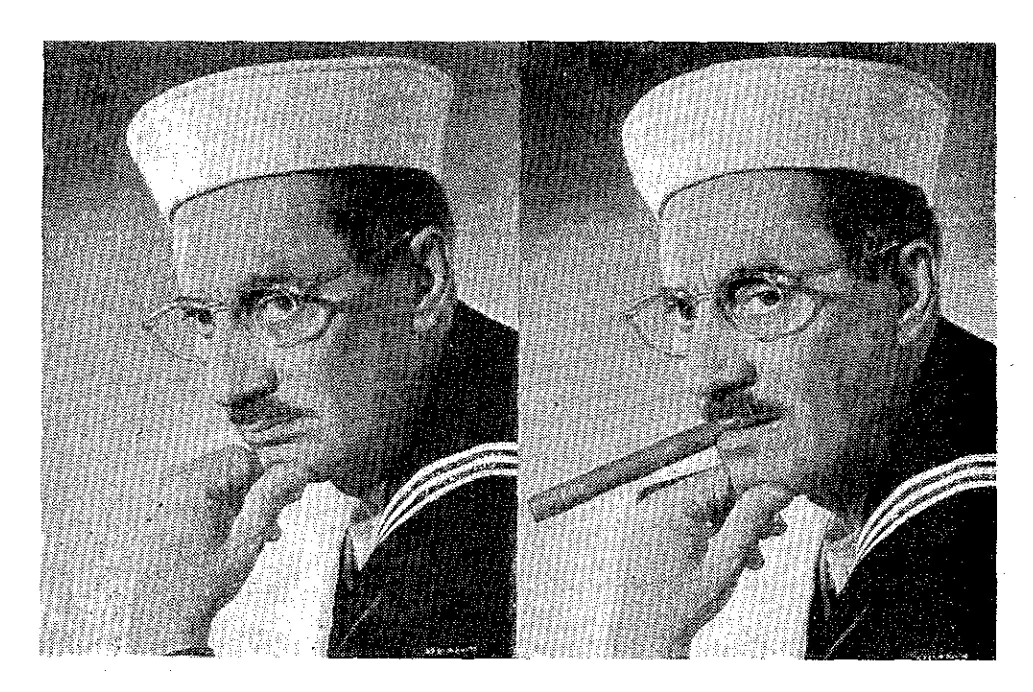
> — Un docteur! Un docteur! Vous êtes docteur?
>
> — Oui, où est le cheval? (*Monkey Business.*)
>
> — Un mot de plus et je vous mets au fer, menace le Capitaine.
>
> — Merci, je frise naturellement.
>
> Passagers clandestins, Groucho s'installe avec Chico dans la cabine du Capitaine :
>
> CHICO : J'ai faim. Je n'ai pas mangé depuis trois jours.
>
> GROUCHO : Trois jours. Nous ne sommes sur le bateau que depuis deux jours.
>
> CHICO : Je n'ai pas mangé hier, je n'ai pas mangé aujourd'hui et je ne vais pas manger demain.
>
> GROUCHO : Allo! Envoyez le déjeuner du Capitaine.
>
> CHICO : Hep! Deux!
>
> GROUCHO : Faites monter aussi le dîner. Qui je suis? (*Il retourne la casquette qu'il avait prise sur la table et qu'il avait mise, à l'envers sur sa tête, et regarde les galons.*) Le Capitaine. Allo! Mécaniciens, faites cesser le tangage, pendant que je déjeune.

A partir de *Fun in Hi Skule* Groucho va devenir vraiment le maître des dialogues, introduisant des commentaires et ses fameux apartés quand il le juge bon, rattrapant les silences intempestifs et donnant aux dialogues son poids. Il invente à cette occasion un nouveau et merveilleux métier, celui de poseur de question, qu'il honore avec une maîtrise sans égale.

> Dans *Monkey Business*, le terrible Alky Briggs trouve Groucho en train de parler musique avec sa femme, en déshabillé. Sans émotion apparente, Groucho répond aux questions coléreuses du mari.
>
> BRIGGS : Vous pensez. Je m'en suis douté. Je suis malin.
>
> GROUCHO (*ne quittant pas le sujet*) : Vous êtes malin. Eh bien ! dites-mois quelle est la capitale du Nebraska? Quelle est la capitale de la Banque Nationale Chase? Vous donnez votre langue au chat?
>
> BRIGGS : Espèce de...
>
> GROUCHO : Allons, en voilà une plus facile. Combien de Français peuvent se tromper?

Diabolus in musicæ, faisant fa de tout bois et fi des lois : les Marx. Dans *Animal Crackers*, petit concert pour amuser la société. Poursuivie, dans *Monkey Business*, la famille au complet s'improvise saxophoniste, mais respecte le tempo.





Groucho doit son inséparable cigare au conseil d'un vieux comédien vagabond (presque tous les vieux comédiens sont vagabonds, dirait Groucho) : « *Si tu oublies une réplique, ce que tu as de mieux à faire, c'est de te fourrer un cigare dans la bouche, et de tirer dessus jusqu'à ce que tu la retrouves.* »

BRIGGS : Je sais, mais...

GROUCHO : Vous brûlez! Elle aussi! Mais ne vous découragez pas. Avec un peu de travail vous irez très loin. Mais vous feriez bien de partir tout de suite.

BRIGGS (*sortant son* 6,35) : Tu vois ce revolver?

GROUCHO : Qu'il est mignon! C'est le père Noël qui vous l'a apporté? Moi j'ai eu une locomotive.

BRIGGS : Ecoute, espèce d'idiot, sais-tu qui je suis?

GROUCHO : Oh ! ne me dites rien. Animal ou végétal?

BRIGGS (*émet un grognement*).

GROUCHO : Animal!

BRIGGS : Ecoute, je suis Alky Briggs.

GROUCHO : Et moi je suis le type qui parle tellement. Drôle de rencontre.

BRIGGS : As-tu une dernière question à me poser avant que je te descende?

GROUCHO : Oui. J'aimerai vous poser une question?

BRIGGS : Vas-y?

GROUCHO : Croyez-vous vraiment que les filles aient tendance à être déçues par un garçon qui se laisse embrasser? Je veux dire, vous ne croyez pas que les filles qui sortent avec des garçons comme moi se marient avec l'autre genre de type. Bon, ça va bien. Si vous devez me tuer, dépêchez-vous. J'ai un fortifiant à prendre à deux heures.

BRIGGS : Tu me plais. Je pourrais avoir besoin d'un type de ta trempe. Nous pourrions aller très bien ensemble.

GROUCHO : Bien sûr, la première année nous aurions quelques petites disputes. Mais c'est inévitable, ne croyez-vous pas ?



VI

Une morale en action

— Je sais, pote, ton genre, je le connais, pour l'esprit c'est Eddie Cantor... Marx Brothers...

— Jabote toujours, garde mobile !... C'est nous les Sels de la terre ! Tu l'as dit toi-même !

« Sel de la terre !... » Voilà le vocable dont je sursaute !...

Louis-Ferdinand Céline. *Bagatelles pour un massacre.*

Les effets majestueux et solitaires de W.C. Fields, ce prince du burlesque, parfois très proches de ceux des Marx Brothers, sont cependant régis par des lois radicalement différentes.

Dans *A Million of Dollars Legs*, Fields, grand dictateur, est attendu par son Conseil qu'il va présider. Enfin la grande porte s'ouvre. Une sonnerie de trompette éclate dans l'antichambre. Fields paraît habillé en homme-orchestre et se dédiant une marche triomphale. Ce petit moment musical terminé, il pose son mélodieux barda sur la carpette et passe à un autre jeu

Il est dans le caractère de Fields, comme dans ses effets, de n'être pas soutenu. Dans un monde aussi fou et aussi innocent ce jour-là que la veille, il se met à présider son Conseil que cette entrée bouffonne n'a absolument pas étonné. W.C. Fields et ses protagonistes, *indigènes* de l'absurde, sont animés par le même désordre mental : pour eux *tous les hommes* s'appellent Jean, sautent 20 mètres d'un coup et choisissent leur dictateur pour son aptitude au jeu du bras de fer.

Cette entrée comparée à celle de Groucho attendu par toute la cour de Freedonie dans *Duck Soup* éclaire une différence fondamentale entre les deux systèmes. Ce qui chez Fields est innocence et propriété naturelle devient chez les Marx éthique *volontaire* et mode d'action. Le monde caricatural mais presque normal sur lequel ils appliquent leurs sacrilèges doit sentir passer le cyclone. Les films des Marx *sont* de vrais *films d'action*, d'infiltration, d'accaparement des ressorts, leviers de com*mande* et places fortes. Dans le grand cirque de la *struggle for life* les Marx deviennent chef d'Etat, explorateur choyé, impresario ou pique-assiette en haute sphère

Le poète Louis-Ferdinand Céline (qui ne peut s'empêcher de parler des israélites comme Juvénal des Grecs), en décrivant les juifs en général, dans *Bagatelles pour un massacre,* nous donne des Marx un portrait précis et ressemblant : « *...avides, voraces, larvaires, vautours arrogants ou limandes, se transformant, se frégolinisant inlassablement dans la vie de tous les jours, selon les besoins de la conquête.* » En écrivant ces mots, Céline ne pense pas à l'art des juifs dont l'agressivité ou les puissances convaincantes sont toujours dissimulées, mais à leur pratique de l'influence et de l'action. Les Marx sont les seuls poètes juifs, le Talmud et la Bible mis à part, qui expriment avec une sérénité totale une intensité délirante, sous forme d'aveux frénétiques, le style terrifiant de l'efficacité judaïque

UN COMIQUE D'ENTREPRISE

Il faudra un jour démontrer à tous ceux pour qui ce n'est pas évident que l'humanisme chaplinien consiste moins dans l'art de tendre charitablement une main efficace et compatissante que dans celui de tendre efficacement la main. Toute l'immense valeur du grand mime réside dans la clarté expressive et la virtuosité miraculeuse de son exécution, mais nullement dans son univers apitoyeur, égoïste, faussaire et illusoire. Les conduites impraticables de Buster Keaton et d'Harry Langdon nous orientent, plus honnêtement, plus aisément, vers l'illimité contestable mais authentique des conduites mystiques. On peut aimer considérer les manèges fous de Mac Sennett, comme une remarquable gymnastique suédoise de l'esprit de liberté. Mais il faut attendre les Marx, ces chers sophistes, pour trouver un cinéma comique spontanément bâti sur une morale presque cohérente : en l'occurrence, un superbe climat matérialiste. Cabanis affirmait doctrinairement : « L'homme est un tube digestif. » Dans *Animal Crackers.* Chico, arrivant au superbe manoir de la richissime Mme Rittenhouse, se contente de dire, après quelques hâtives marques de politesse : « Où est la salle à manger ? »

Dans leurs célèbres scènes de contrat, par leur façon de dire « money », les Marx ramènent tout à des questions de salaires, comme Marx (Karl), dans les meilleures pages de son *Capital.*

> Dans *Monkey Business,* un gangster se prépare à engager Chico et Harpo comme gardes du corps :
>
> — Etes-vous vraiment durs?
>
> Chico : Cela dépend de l'épaisseur de la galette. Si vous payez pas beaucoup, on est pas très dur. Vous payez beaucoup, on est très dur. Si vous payez trop, on est trop dur. Combien payez-vous?
>
> Hetton : Je paye des tas...
>
> Chico : Vous payez des tas! Nous vous prouverons que nous sommes des durs. *Et il se fait démolir à coup de poing par Harpo.*
>
> — Qu'est-ce que mille dollars? De la nourriture pour la volaille! disait Groucho, dans *Cocoanuts,* pour en obtenir 20.000 de plus.

Par leur acharnement bien judaïque à ne jamais dissocier la rentabilité de toute tentative, les Marx soulignent, moins, une symbolique de la puissance illimitée de l'argent que l'une des vérités clefs du matérialisme dialectique : les idées ne naissent pas dans l'esprit de l'homme par cérébration pure, mais selon la façon dont il gagne sa vie.

Depuis toujours les Marx Brothers ont accordé une place primordiale au travail et à l'initiative, alors que les aventures kolkosiennes, les biographies soviétiques sérieuses, ou certains films américains commencent justement à nous familiariser avec cette dramaturgie de l'action et du social. Tous les films marxiens, construits comme les aventures d'Hercule, se fragmentent en cinq ou six travaux conscients et organisés. Chaque nouvel épisode commence toujours par un stade préparatoire de reconnaissance, de discussion et de devis. Puis vient le moment des émissaires, des

travestis et des infiltrations. Les Marx, s'étant partagé les tâches, cherchent à atteindre leur but, ne craignant ni les outils ni les obstacles. Leurs entreprises sont réellement des travaux d'équipe : destruction pour le bon motif d'un spectacle lyrique dans *Une nuit à l'Opéra*, enquête policière de *Happy Love*, vente d'un lotissement dans *Cocoanuts*. Ce goût de l'initiative forcenée a permis aux Marx de réussir à l'âge du cinéma sonore quelques films ayant la puissance comique des grandes réussites muettes, et de révéler toutes les perspectives réjouissantes et les champs nouveaux qu'offre à l'imbroglio, au rire et au burlesque, cette dramaturgie de l'action. Il ne faut pas s'étonner que, répondant toujours aux lois de cet ordre vécu, la cohésion fonctionnelle des Marx se soit affaiblie, et que leur famille ait succombé à l'évolution et aux contradictions qui détruisent forcément les groupes et les équipes.

LA REVOLUTION COURONNEE

Le caractère du plus grand nombre des œuvres comiques permet d'associer presque définitivement le rire cinématographique à une dramaturgie de l'*échec*. Ecrasés par la pression collective, Chaplin, Keaton ou Harry Langdon pataugent en vue de pitoyables rédemptions. L'aboutissement heureux est d'autant plus éblouissant qu'il s'opère de justesse Et en leur temps les beaux garçons de la comédie américaine entoureront les mêmes échecs d'un peu d'illusion sucrée. Mais il est permis de se demander si ce ne sont pas des bienséances du succès et un grave fléchissement créatif qui ont condamné le héros comique aux échecs perpétuels. Les Marx, en tout cas, bouleversent cet usage. Ils ne sont plus les victimes mais les provocateurs de l'échec. Uniques de leur espèce, les Marx peuvent tout se permettre, sans perdre jamais une once d'exubérance.

Avec eux, la révolution n'est plus historique, promise, comme dans les films « d'époque » : *Tarass Chevtchenko* ou *Pierre Le Grand;* naissante comme dans *Shors* ou *Le Cuirassé Potemkine*, mais naturelle, normale, éternellement recommencée sous nos yeux, sans douleur, sans ravages ni sacrifices. Elle apparaît triomphante, pépère et insultante, avec son dosage exact de tension, de politique et d'arrivisme récompensé. C'est la vrai révolution, historicautomatique; celle qui se fait toute seule, parce que la roue tourne, que les martyrs se font attraper tout seul et que les mêmes privilèges ne peuvent pas durer toujours. Dans l'insurrection, la cohésion orientée des frères se dresse, indéracinable, débarrassée de tout souci d'étape, de sentiments d'insécurité ou de dissensions intérieures. Les Marx ont inventé le film d'évasion révolutionnaire, les vacances insouciantes de la révolte, l'épopée libertine, le rêve bleu pour militant irréprochable..

Le temps de la violence venu, un des premiers gestes de tout révolutionnaire accompagné est d'aller en gueulant enfoncer les portes d'un palais d'hiver ou d'été, pour y briser les glaces et les lustres. Ainsi font les Marx, à cela près qu'ils se contentent de dévaster le buffet et les usages. La révolte des Marx n'est pas impatiente ni intéressée. Ils se meuvent dans un univers qui ignore les plaies et les scandales, les provocations et le messianisme. Ne visitant que les recoins aménagés et ratissés du monde, les Marx Brothers évitent les friches alarmantes de la misère et du prolétariat et se vouent directement à l'édification des rentés et des biennourris. Ils font la révolution chez les *causes*, froidement, sans haine, sans sauter un repas, avec la sérénité théorique du matérialisme historique et en chantant ce que tout le monde sait mais ne dit pas : la supériorité de l'astuce, de la mauvaise foi généreuse, de la nécessité démagogique sur la pureté d'intention, le martyre et le sacrifice.

Une véritable révolution selon l'urgence dévide son chapelet de calvaires salissants : l'usine, le colonialisme, le paternalisme, l'avortement, la faim et toutes les exploitations de l'homme par l'homme. Mais ces fleurs de l'opposition, ces véri-



Harpo pendant son séjour à Moscou. Photos 1 et 2 : Avant et après (pour les lecteurs de « l'Huma ») ; Après et avant (pour les lecteurs du « Figaro »).

tables raisins de la colère sont toujours trop verts pour la censure. (Encore que certains abus de notre moderne société deviennent si flagrants et périmés que la mauvaise conscience elle-même doit abandonner leur défense). Il est une monumentale puanteur du monde actuel qu'on ne peut servir à la table contemporaine, et des cris justifiés qui ne peuvent être entendus. Parmi les minces possibilités offertes aux hommes de dire efficacement ce qu'ils ont sur le cœur, sans se faire enfermer ou matraquer, les Marx ont inventé des procédés de cours divinement goguenards. Il est rare qu'un homme puisse réunir les qualités du politique et les vertus des prophétiques, le sens de l'installation et celui de l'imprécation, le goût du sérieux et celui de l'audace. Seuls, les privilèges précis accordés de toute éternité aux fous des rois rendent le compromis possible. En camouflant leur satire dans des comédies musicales anodines, dans des opérettes « nononanettes », en invoquant et en bénéficiant du statut des fous royaux, les Marx ont trouvé une formule de non-conformisme aussi originale que les équations d'Einstein.

UNE MISSION DE DERISION

Il est difficile, par nos jours maigres, de passionner les jeunes esprits pour la liberté de penser, d'écrire et de vivre autrement que dans le cadre de commodités dérisoires. Aussi, pour ce faire, il n'est pas mauvais que de temps en temps la race juive nous délègue quelque clown ou prophète vrai ou faux, afin d'éveiller des hontes et compréhensions salutaires. De Spinoza à Bergson et Shoenberg ces spécialistes de la scission, ces inquiéteurs d'énergie sont indispensables. Cela permet d'attendre avec moins d'ennuis les spiritualismes nouveaux et les hiérarchies convaincantes qui tardent à remplacer les religiosités usées et les harmonies détruites. Cette

vocation dangereuse et essentiellement juive du sarcasme et de l'apocalypse compense l'écœurement que nous procure cette autre vocation permanente des isréalites : l'enjôlage, le bêlement d'amour, le messianisme à la noix, le néo-petit jésuisme bénéficiaire, qui, des radios et télés publicitaires à Charlie Chaplin, nous rendraient vite antiracistes si nous n'étions pas équilibrés et prudents.

Apparemment certaines formes de grandeur d'âme n'ont pas l'agrément des Marx Brothers : la dignité tragique, les puretés ou les noirceurs exclusives. Ne s'embarrassant ni de conviction ni de ferveur, les Marx ont la mauvaise foi de Chaplin, mais sans sa fourberie ni ses fièvres inutiles. La perruque de Harpo est toujours prête à tomber et on peut se demander si les moustaches de Groucho sont « peintes ou accrochées à son cigare ». Jamais ils n'expriment le moindre déchirement, le moindre sentiment contrarié, dont Chaplin tire des effets inoubliables (séquence finale de *City Lights*). Capables seulement d'un peu d'abattement quand cela va trop mal, la condition humaine leur apparaît comme une piste, un terrain de sport et non comme un prétexte à méditation et à vertige. Il est impossible de les surprendre en train de faire leur Manfred, ou leur Faust, même auprès des dames. La grandeur des roseaux pensants mâles ou femelles ne les impressionne pas. Les berlues de Madame Bovary, les velléités d'Hamlet sont des abîmes qui leur demeurent étrangers.

Ce que Groucho pense, par exemple, des belles perspectives combinées de l'arrivisme et du courage :

— J'ai réalisé un exploit! Parti de rien j'ai atteint la misère.

L'épopée de magazine, telle que l'encadrent les rédacteurs zélés de la grande presse et la digère la crédulité populaire :

— Vous ne pouvez pas rester dans ce placard!

GROUCHO : Vous ne pouvez pas! Ah! vraiment je ne peux pas! C'est aussi ce qu'on a dit à Thomas Edison, le grand inventeur, à Thomas Lindberg, le grand inventeur, à Thomas Shipsky.

Il faut, avec les films des Marx, applaudir ou se résigner, car c'est le *désordre* qui réussit. Le chemin de l'honneur et de la logique devient celui de l'échec et du ridicule. La Société, que représentent Sig Ruman et la plantureuse milliardaire Margaret Dumont (Mrs. Tedstale dans *Duck Soup*, Rittenhouse dans *Animal Crackers*, et cætera...) sert de repoussoir aux frères. Grâce à leur vigilante sollicitude les magnifiques prestances, les distinctions naturelles et héréditaires, les poitrines imposantes s'écroulent. Sans une mesure pour rien, le solennel opéra italien de *Une nuit à l'Opéra* se métamorphose en une rangaine agressive : *Take me down to the ball game*. Dans *Un jour au cirque*, les Marx coupent les amarres d'un podium flottant sur lequel un orchestre de cent musiciens, et son Stokowski, partent à la dérive, en jouant toujours du Wagner.

Richard Rowland remarque que si personne n'est plus concupiscent que Groucho (si ce n'est Harpo), les films des Marx sont moins érotiques qu'un documentaire sur les oléagineux. Dans *Une nuit à Casablanca*, tournent autour de la belle espionne, les valses de Strauss, les belles almées, le champagne rose, les senteurs balsamiques et, pour finir, Groucho. Tout y est sauf la séduction qui s'évanouit, trouvant que l'on ne la prend pas au sérieux.

TOUT EST A RECOMMENCER

Au terme de ces considérations l'angoisse saisit le côté pointu du stylographe de l'auteur. Peut-être que la plus grande justification de ces pages interminables, de ces paquets de mots sera de permettre à ceux qui aiment les Marx, et ne parviennent que rarement à voir leurs films, de remâcher leurs bons souvenirs devant des matériaux sempiternels présentés différemment. Car cet exposé a surtout révélé



Tout reste encore à dire des Marx. A-t-on signalé l'étonnante ressemblance de Adolph-Arthur-Harpo Marx avec François-René de Chateaubriand, cet autre chantre du mal du siècle? La harpe a également quelque chose de Mme de Récamier.

l'impossibilité de saisir l'essentiel du génie des Marx Brothers. Il faut se résoudre à donner en partie raison au critique intransigeant qui qualifiait l'inspiration marxienne de « *cahotique*, *fragmentaire*, *improvisée*, *inintelligible* ». La morale des Marx demeure informulée. Incapables d'imaginer quoi que ce soit, ils n'ont pas essayé de bâtir un « système ». Mais c'est justement pour l'éblouissante sûreté de ce manque de structure qu'ils nous sont chers. Le génie des Marx est essentiellement *négatif*, *privatif*. C'est un talent de guerre, un orchestre dans les tranchées. l'intuition invaincue, l'étincelle poursuivie, la morale portée à l'incandescence. Leur art est entièrement fait de liberté et de fidélité à soi-même. Incapables de politique, de concurrence, ils ont bâti leur œuvre sur le *premier mouvement*, le bon, celui qui précède la réflexion, les réticences, les omissions civilisées et les adoucissements pratiques.

A cet égard, l'événement aujourd'hui légendaire qui, paraît-il, détermina leur style, mérite d'être cité. Un incident, qui eut lieu à Nacogdoches, dans le Texas, mit les Marx sur le chemin de leurs folies scéniques, et leur indiqua la place exacte qu'ils devaient accorder à l'improvisation et à l'inspiration.

Pendant le spectacle, une mule, dans la cour du théâtre, se mit à pulvériser une carriole à coup de sabot. Aux bruits et aux cris, tous les spectateurs sortirent, abandonnant les Marx à leur représentation. Quand les premiers badauds revinrent, les frères étaient déjà fort en colère. Ils décidèrent d'abord de ramener la totalité du public en faisant autant de bruit que la mule. Puis ils se mirent à parodier leur propre pièce, en rendant l'action inintelligible. Harpo courait de long en large devant le public. Gummo restait la bouche ouverte, dans la posture d'un chanteur wagnérien. Et Groucho, fou de rage, chantait mécaniquement, avec toute sa hargne, et en se creusant la tête pour trouver de nouvelles insultes :

Nacogdoche
Is full of roaches.
Nacogdoche est pleine de punaises.
The Jackass
Is the finest flower of Texas
Le baudet est la plus belle fleur du Texas.

Le tout entremêlé d'injures, comme : « Damné Yankee! ». Ces idioties spontanées remportèrent un succès stupéfiant. Par la suite, il fallut reconnaître que ce genre de plaisanteries ne réussissait pas également dans toutes les villes.

L'agressivité infatigable des Marx Brothers, toujours immédiate, désintéressée, à courte-vue, nous repose des plans quinquennaux et de l'ordre pesant du politique. Les Marx imposent une trève aux tics de l'efficacité, à tous les mensonges obligatoires et nous autorisent à accorder une plus grande place à l'initiative, à l'autonomie, à la singularité et au spontané.

Et surtout, par le feu continu de leurs entreprises, en nous proposant une vaillance exemplaire *mais inhumaine, une efficacité* modèle mais inimitable, les Marx dégradent par l'absurde les idoles du dynamisme, du feu quelque part, de l'orgueil de vie et du désir d'expension qui troublent toute l'efficacité moderne. Et leur excès de vie plaide finalement pour les profondes qualités de sagesse et de modération si difficiles à défendre.

Quelques rares poètes de l'écran se servent de l'inestimable pouvoir du Cinéma pour inciter les hommes à trouver à travers les interdits dérisoires et les esclavages facultatifs, cette entière liberté d'esprit qui nous est laissée, et dont nous ne nous servons pas, faute d'habitude. Dans cette phalange minima des grands réformateurs, que l'on peut dénombrer sur les doigts des deux mains, les frères Marx, Léonard, Adolph et Julius, Chico, Harpo et Groucho, détiennent et garderont encore longtemps la majorité des forces, des initiatives et des exemples.

André MARTIN.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

REVUES

1927		*Nouvelle Revue Française*. Artaud, sur La Coquille et le Clergyman (à côtés du sujet).
1931	Décembre.	*La Revue des Vivants*, n° 12. Critique de G. Martell.
1932	Novembre.	*La Revue des Vivants*, n° 11. Critique de Eric Hurel.
1932		*Living Age*. Article de Philippe Soupault paru dans *L'Europe Nouvelle*.
1936	Octobre.	*Reader Digest* n° 29.
1940	15 Décembre.	*New-York Times* n° X.
1941	10 Avril.	*New-York Post*.
1946	27 Janvier.	*P.M. Magazine*.
1946	13 Mars.	*L'Ecran Français*. Les Démons de l'Homme absurde, par Claude Roy.
1946	16 Mars.	*Collier's* n° 117.
1947	20 Juillet.	*American Weekley*.
1948	Septembre.	*Penguin Film-Rewiew* n° 7. American Classic, par Richard Roland.
1948	Juin.	*Revue K*. Numéro spécial sur Antonin Artaud.
?		*Look*, Groucho ce phénomène (repris par le *Reader Digest* français).
1950	15 Mai.	*Newsweek*, Groucho rides again.
1952	4 Avril.	*Holiday*.
1954		*The Saturday Evening Post*, My Old Man Groucho, par Arthur Max, fils de Groucho. Série de huit articles : n[os] 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 et 19 des 18, 25 septembre, 2, 9, 16, 23, 30 octobre et 6 novembre 1954.

OUVRAGES

1937	*Le Théâtre et son Double*, Antonin Artaud.
1937	*Bagatelles pour un Massacre*, Louis-Ferdinand Céline (appréciations).
1938	*Profile from the New-Yorker.*
1939	*In praise of Comedy*, James Feibleman (citations).
1940	*A Smattering of ignorance*, O. Levant.
1946	*Grierson on Documentary*, édité par Forsyth Hardy (Ed. Collins).
1946	*A Night in Casablanca*, Bock of the film, World Films Publications London.
1947-48	*International Motion picture Almanach.*
1948	*Current Biography* (Who's News and Why).
1948	*Hollywood d'Hier et d'Aujourd'hui* (Prisma), Robert Florey.
1948-49	*Who's who in america.*
1950	*The Marx Brothers*, Kyle Crichton (Double Day and Comp.).
1951	*Show Biz*, Abel Green. Joe Laurie Jr. (citations).
1953	*Comedy Film*, John Montgomery. Ed. Georges Allen.
1954	*Life With Groucho*, Arthur Marx. Ed. Simon and Schuster.





FINI DE RIRE. LES MARX SONT MORTS. VIVENT LES MARX.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA



par Robert Lachenay

Dimanche 1er Mai

PIRATERIE. — Au petit cinéma Champollion, on donne *Les Sept Péchés Capitaux*. Les « purs » arrivent pour la fin de la *Luxure* (d'Yves Allégret), regardent *L'Envie* (de Rossellini) et repartent aussitôt après. Malheureusement, depuis l'exclusivité, *L'Envie* a été amputée d'au moins deux scènes dont celle fameuse de la chatte qui vole et dévore un steak. *L'Envie* est ce qu'on a fait de plus intelligent et juste *sur* les rapports d'un homme et d'un animal ; cela devrait plaire à Bazin

Mardi 3 Mai

LIVRE. — Les cinéphiles n'ont pas beaucoup de raisons d'apprécier Antoine Blondin dont le nom figure aux génériques des films de Delannoy. Il n'empêche que « *L'Humeur Vagabonde* » est un roman admirable et qui prouve que Blondin est *aussi* un grand scénariste même si son nom, provisoirement, couvre des marchandises d'inégales qualités.

Jeudi 5 Mai

AVEU. — De Jean Dutourd dans « Carrefour » : « *Comme d'habitude, la vérité gît entre ces deux attitudes extrêmes. Rossellini est un homme comme tout le monde qui tantôt pense et tantôt ne pense pas, qui a tantôt du talent et tantôt en manque.* » De la part d'un romancier, cette déclaration ne laisse pas d'être instructive. Dutourd avoue que sa pensée et son talent fonctionnent par intermittences. Un homme averti en vaut deux et ceci me dispensera de lire les romans de quelqu'un qui, de son propre aveu, « *tantôt pense et tantôt ne pense pas* » !

Vendredi 6 Mai

ON RECHERCHE... la demi-heure de *French Cancan* qui a disparu entre le dernier jour de tournage et le premier jour d'exclusivité. Adresser tous renseignements aux « *Cahiers du Cinéma* »

Samedi 7 Mai

UN JEU. — C'est un jeu bien parisien que celui-ci : « *Etes-vous stradiste ou antistradiste ?* » Bazin, Doniol, Martin, Lotte Eisner, Kast, sont *stradistes*. On compte sur les doigts de la main les *antistradistes* : Roger Leenhardt, Robert Lachenay. Beaucoup d'indécis : « Heu... » : Maurice Schérer, Jacques Rivette, François Truffaut. (A suivre.)



Voici l'affiche japonaise de *Touchez pas au grisbi*. Le mot « grisbi », à Tokyo, a donné lieu à un contresens par la faute d'un critique nippon qui a cru que « Touchez pas au grisbi » est la phrase que *disent* à leur mari les dames qui ont la migraine : allez, allez, laisse mon grisbi tranquille, *ou : quand* auras-tu fini de tripoter mon grisbi ? Cela vaut la célèbre interview de Simonin à la radio :

— *La dame intervieweuse :* Qu'est-ce que le *grisbi*, monsieur Simonin ?

— *Simonin :* C'est de l'argent !

— *La dame :* Ah ! bon... *et un grisbi*, ça vaut combien ?

Dimanche 8 Mai

ZUT ET ZUT. — L'exploitant qui « saute » une bobine du *Carrosse d'Or* mérite la pendaison, c'est évident. Toute médaille a son revers : j'aime *Le Rififi*, ah ! oui, et j'ai l'intention de l'aller revoir souvent. Je remercie par avance les exploitants qui raccourciront ou supprimeront complètement le court métrage qui l'accompagne : *Braco, le crétin sauvage.*

Jeudi 12 Mai

VIVE PARIS ! — Mes petits amis, collègues et confrères reviennent de Cannes, bronzés. Je leur explique que je me suis fait en leur absence mon petit Festival de Paris. Dans le même temps qu'eux à Cannes j'ai pu *choisir* à Paris : *Monkey Business, French Cancan, L'Envie, Voyage en Italie, Allemagne année zéro, La Dame de Shangaï, L'Enfer est à lui, Vera-Cruz, La Montée au Ciel, Boudu, Le Carrosse d'Or, Une Etoile est née* et *Notorious*. Je ne suis pas mécontent quoi que non bronzé

Vendredi 13 Mai

SOPHIA. — André Bazin dit plus loin ce qu'il faut penser de *L'Or de Naples*. Je le soupçonne d'omettre l'essentielle participation de Sophia Loren qui est un morceau du dimanche. En la regardant, on comprend ce qui manque à Lollobrigida et Marilyn. Et comme si de rien n'était, elle se promène, la fille, dans les rues, éclaboussée d'amour.



Sophia : Ce que j'aime c'est jouer à saute-mouton.



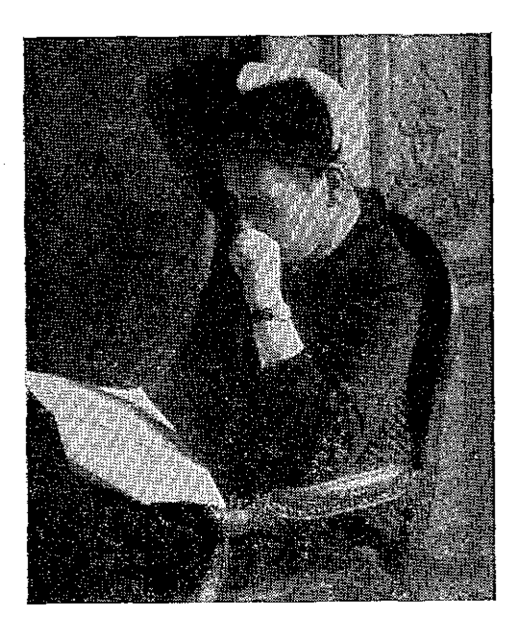
La mer sera haute à seize heures. Il s'agit d'un court métrage de Michel Drach d'après un conte de Gilbert Cesbron. Non sélectionné pour les Festival de Cannes (le jury de présélection ayant préféré envoyer des films publicitaires), il est passé « hors festival », APRÈS *La Mort d'un cycliste*, donc devant trois spectateurs dont le metteur en scène, Bazin et Doniol. Cette élite restreinte a aimé ce film et moi aussi pour ce que rien n'y est dit et que les gens qui ne comprennent les films que grâce au commentaire en seraient pour leurs frais cars tout est *dans* l'image, *sur* l'écran. Il s'agit donc d'un film dangereux, abstrait, subversif ; je plaisante : simplement une chose rare : un bon court métrage.

Lundi 16 Mai

CINÉRAMA. — Une caméra fixée au bout d'une fusée nous a prouvé que la terre était ronde. Le *Cinérama* nous le confirme mais à l'envers. C'est-à-dire que la terre n'est pas bombée mais incurvée. Nous sommes à l'intérieur, « en-deça » de l'écorce. Fichtre ! Le *Cinérama* trouve sa place parmi les spectacles inclassables : Le Grand Robert (l'autre), la baleine Jonas, Billy Graham et la dame américaine qui fait tourner ses seins dans n'importe quel sens, séparément ou simultanément, symétriquement ou non.

Mardi 17 Mai

LIVRES. — Les livres de cinéma se succèdent à un rythme difficile à suivre. C'est peu de dire que Jean Leirens, auteur du *Cinéma et le Temps* (Editions du Cerf) a escamoté son sujet. Et que d'erreurs : la victime de *The Rope* n'est nullement « d'origine israélite », le thème musical du *Train sifflera trois fois* n'est pas « issu d'une vieille chanson cow-boy », *Le Goujat* n'est pas un film anglais, etc. Jean Leirens combat plaisamment



Ayant terminé *Les Mauvaises Rencontres,* que l'on espère voir au Festival de Venise, Alexandre Astruc étudie des sujets. Lesquels ? Mystère.

Bazin, se prend les pieds dans *Citizen Kane* et trébuche sur *Le Journal d'un Curé de Campagne.* Par ailleurs, il est lassant de lire des ouvrages de cinéma écrits par des auteurs qui voient un *film* par *mois.* Il est évident que Jean Leirens n'a vu qu'une fois les films dont il parle. C'est peu. Dans le domaine de l'hulographie on peut lire avec profit *Hulot parmi nous,* de Geneviève Agel (même éditeur). Voilà un livre d'amoureuse ; ça fait plaisir. Et la dame connaît le film plan par plan. Bravo ! *Le Cinéma et l'Enfance* par Pol Vandromme (même éditeur) plaira davantage aux éducateurs qu'aux cinéphiles. Il n'en est pas moins attachant.

Mercredi 18 mai

MAINTENANT ON PEUT LE DIRE. — Tous ces prix distribués aux courts métrages contribueront sans doute à l'amélioration de la race. Fort bien. Mais pourquoi ne pas diviser les courts sujets en deux catégories : ceux subventionnés ou produits à fonds perdus à des fins publicitaires d'une part, et ceux de fiction d'autre part ? Pourquoi encourager la S.N.C.F. ou les Tissus Boussac à produire encore et toujours des films publicitaires en les leur remboursant pratiquement ? Même signés Lucot, Painlevé ou Vidal, ces apologies de l'acier, des ressorts de montres ou des supports-chaussettes nous lassent. Ces 150 millions de prix, les eût-on répartis entre les rares courts métrages de fiction (bons ou mauvais) qu'ils pouvaient faire des miracles

Vendredi 20 Mai

IMPORTANTE... déclaration de Jean Delannoy à *France Air* : « *L'excellence de la cuisine est certainement, avec la gentillesse des équipages et la régularité des services, une des trois raisons qui font que je choisis toujours Air France.* »

Mardi 24 Mai

GRANDE ASSEMBLÉE... générale annuelle de l'Association de la Critique de Cinéma et de Télévision (C.C.T.V.). On procède à l'élection des membres du bureau. Par surprise et presque à son corps défendant Adonis Kyrou est élu. En félicitant Kyrou, j'espère le convaincre de mon existence réelle puisqu'il ne m'en prête une que fictive. Non, Robert Lachenay n'est pas une signature collective. Je pense, donc je suis. Je ne sais si mon existence précède mon essence mais toujours est-il que je suis pourvu de l'une et de l'autre. D'ailleurs je connais bien Kyrou (de vue) et ma photo lui permettra, je l'espère, de me « remettre ».

Mercredi 25 Mai

CHARABIA. — De Jean-Louis Tallenay dans « *Radio-Cinéma-Télévision* » (à propos de *La pointe courte* d'Agnès Varda) : « *Le cinéma français n'était jamais parvenu jusqu'à présent à nous donner l'équivalent du réalisme attentif à la vérité des êtres qu'on trouve ici ni la sensation d'une durée qui se déroule au rythme de la vie intérieure, au lieu d'être soumise aux servitudes de l'action dramatique.* » Comme dit Pierre Renoir dans *La Marseillaise* en commentant le manifeste de Brunswick : « *Je n'aime pas ce style !* » D'abord, tout réalisme est forcément « attentif à la vérité des êtres » sans quoi il n'est pas un réalisme. Ensuite une « durée » ne se « déroule » pas, elle dure. Enfin si l'action dramatique est bien menée elle se trouve naturellement synchrone si j'ose dire avec le « rythme de la *vie intérieure* ». *Cette notion* de la « vie intérieure » et du cinéma : « mouvement intérieur » est aujourd'hui bien galvaudée. S'il ne se passe pas grand-chose dans un film on saute là-dessus pour n'avoir rien à expliquer. Bref, cette phrase ne veut strictement rien dire. Espérons que le film est bon quand même.

Jeudi 26 Mai

PIRATERIE. — A la Maison de la Chimie, *Jeanne au Bûcher* de Roberto Rossellini. Beau film dont il a été déjà question ici et dont il sera de nouveau question. Il y a quelques mois Bazin, Doniol and Co ont vu une version dans laquelle Ingrid Bergman se double elle-même, avec son bel accent bourguignon-lorrain. Cette fois, c'est une voix banale que j'ai entendue, très « comédie-française ». Renseignements pris il s'agit de celle de Claude Nollier. Les « pirateries » des marchands ne vont jamais dans le sens de l'*intelligence* car je parie bien que la version doublée par Bergman était non seulement meilleure mais aussi plus commerciale.

Samedi 28 Mai

RELIEF. — Les « hitchcokiens » regrettent de n'avoir pas vu *Dial M for Murder* en 3 D. sauf notre ami Schérer qui prétend avoir eu la sensation du relief polaroïde en se masquant (en partie) l'œil gauche avec deux doigts.

Mardi 31 Mai

SÉRIEUSES RAISONS. — La Centrale Catholique (C.C.C.) communique : « *Film pour adultes avec de sérieuses réserves ; à ne pas voir sauf pour de sérieuses raisons* (4 B) : « *La Fille de Mata-Hari* ». Eh bien ! Robert Lachenay ira voir *La Fille de Mata-Hari !* J'ai pour cela une sérieuse raison : je veux me rincer l'œil ! L'œil a ses (sérieuses) raisons que la C.C.C. ne connaît pas.

Jeudi 2 Juin

POLITIQUE des Auteurs (nécessité de la). — André Bazin aime beaucoup *Citizen Kane, Les Ambersons*, un peu *La Dame de Shangaï* et *Othello*, guère *Voyage au Pays de la Peur* et *Macbeth*, pas du tout *Le Criminel*. Cocteau aime beaucoup *Macbeth* mais non *Le Criminel*. Sadoul aime assez *Kane* et les *Ambersons* mais pas du tout *Voyage au Pays de la Peur* et *Macbeth*. Qui a raison ? Malgré le respect que je porte à Cocteau, Bazin et Sadoul, je préfère me ranger à l'avis d'Astruc, Rivette, Truffaut et tutti quanti qui aiment *sans distinction tous* les films de Welles pour ce qu'ils sont des films de Welles et ne ressemblent à aucun autre, pour un certain jeu d'Orson qui est un dialogue shakespearien avec le ciel (le regard passant au-dessus de la tête des comparses), pour une qualité de l'image qui doit moins à la plastique qu'à un remarquable sens de la dramaturgie des scènes, pour une invention perpétuelle verbale et technique, pour tout cela qui crée un style, ce « style Welles » qu'on retrouve dans tous ses films qu'ils soient luxueux ou fauchés, tournés vite ou lentement. Je n'ai pas encore vu *Monsieur Arkadin*, mais je sais que c'est un bon film parce qu'il est d'Orson Welles et que même si Welles voulait faire du Delannoy il n'y arriverait pas. Le reste ne sera que papotages d'ouvreuses.

Dimanche 5 Juin

AUBE. — Stuart Heisler est de ces braves qui ne savent pas rater un film ; dans les conditions les pires il réussit quand même. C'est pourquoi je suis allé voir dans un cinéma mal famé (c'est-à-dire fréquenté par les femmes) sa *Patrouille Infernale* que toujours je manquai. Admirable. Technicolor ensoleillé, quadrichromique : jaune, bleu, vert et orange ; pas beaucoup de dollars, ah ça non, extérieurs 100 pour 100 et cinq acteurs. Une île du Pacifique ou bien un bout du jardin du producteur. Franck Lovejoy est sergent, la quarantaine bien tassée. Tony Curtis gominé, l'âge de Roméo. Marie Murphy égarée là en robe bleue, celui de Juliette. Son père français se nomme Bouchard et va mourir. La robe est déchirée, pardi, dans la brousse. Un soutien-gorge blanc se laisse par éclairs entrevoir ; il faut passer des rivières ; la robe mouillée colle à la peau. Le père se meurt. Les bras, les coudes et les genoux s'entremêlent gravement, normalement on est en guerre, et rien n'est polisson ni grivois, c'est ainsi. Franck Lovejoy qui aurait voulu avoir une fille prend un jour, comme ça, la main de celle-là comme il aurait pu faire aussi bien Place de l'Etoile, elle est française aussi, et cet idiot de Curtie survient, jaloux et comprend mal. Lovejoy fait le blessé et voudrait bien avoir la peau d'un japs pour s'en faire des spartiates. Seins, cuisses, ventre, fesses comme la pierre et hautes, mise en scène enfin irréprochable. Tony et Marie passent la nuit dans les herbes. L'aube les trouve enlacés comme fil et chas, cheveux emmêlés, ils ont aimé.

Robert LACHENAY.



« Fouillez-moi », semble dire Max Ophuls, qu'on accuse bêtement de malmener le budget de *Lola Montez*. A vrai dire, ce film comme *Frou-Frou*, comme *Nagana*, comme *Tam-Tam* et d'autres encore, est fiancé avec les seuls bénéfices de *Pain, amour et fantaisie*, alors !...
François Truffaut qui a vu des rushes de *Lola* m'assure que c'est ce qu'on a fait de mieux en CinémaScope et je veux bien le croire puisque de *La Signora di Tutti* à *Madame de*, en passant par *Lettres d'une Inconnue, Les Désemparés, L'Exilé, La Ronde* (oui, parfaitement : *La Ronde*) et *Le Plaisir*, la carrière d'Ophuls est jalonnée de grands films, tous méconnus.

Le signal de la réhabilitation de Max Ophuls est donné, gare aux traînards !

LES FILMS



Judy Garland dans *A Star is born* de George Cukor.

NAISSANCE DU CINÉMASCOPE

A STAR IS BORN (UNE ETOILE EST NEE), film américain en *Technicolor* et *CinémaScope* de George CUKOR. *Scénario :* Dorothy Parker, Alan Campbell et Robert Carson, d'après l'histoire de William A. Wellman et Robert Carson. *Adaptation :* Moss Hart. *Images :* Sam Leavitt. *Musique* : Harold Arlen et Ira Gerschwin. *Décors :* James Hopkins. *Interprétation :* Judy Garland, James Mason, Charles Bickford, Jack Carson, Tom Noonan. *Production :* Sydney Luft - Warner Bros, 1954.

Je voudrais, en guise d'avant-propos, évoquer la genèse de ce film. Il faut pour cela remonter de cinq années en arrière. Judy Garland était atteinte de dépression nerveuse : ses crises de plus en plus fréquentes gênaient consi-

dérablement le tournage des films auxquels elle participait. Aussi, en 1950, elle fut suspendue par la Métro (1). Sa neurasthénie s'aggravant, elle tenta un jour de se suicider. Puis ce fut la rencontre d'un impresario, Sydney Luft : il l'épousa et entreprit de la guérir. Il la fit travailler, l'astreignit à un régime sévère, parvint à réunir de gros capitaux et produisit pour elle *A Star is born*. Un film né sous de tels auspices promettait d'être délirant : il l'est en effet.

*
**

Le scénario est malheureusement l'élément le moins bon : la déchéance d'un alcoolique n'éveille que des souvenirs désagréables, de *The Lost Week End* à *Country Girl*(2). Cukor, chargé de mettre en scène ce sombre mélodrame, a pris le meilleur parti, celui de pousser toutes les scènes à leur paroxysme : il est donc indiscret jusqu'à l'indécence, audacieux jusqu'au culot (3). Que nous surprenions les époux dans leur intimité, que nous assistions à une explication orageuse, voire à une crise de nerfs, nous avons contamment l'impression d'être au bord de l'insoutenable. Cukor saurait-il si bien « jusqu'où on peut aller trop loin » (4) ? Le scénario, par ailleurs, s'améliore sur la fin et les dernières séquences où la vedette Vicky Lester renonce à sa retraite pour se donner à son public font qu'en elle nous reconnaissons une petite cousine d'Amérique de la Camilla du *Carrosse d'Or* ou de la Nini de *French Cancan*. Tout ce qui est centré sur Judy Garland est du reste le plus convaincant.

*
**

Avec James Mason et Jack Carson, comédiens médiocres, Cukor nous donne une preuve supplémentaire de ses dons de directeur d'acteurs : parvenir à les rendre acceptables malgré la fausseté des personnages qu'ils incarnent représente un joli tour de force. Il a été mieux aidé par Judy Garland : cette actrice trop ignorée joue aussi bien qu'elle chante, à la limite de la cassure Cukor lui a consacré deux longs numéros musicaux aussi passionnants l'un que l'autre pour des raisons exactement opposées. Le premier met en lumière l'apport de Gene Kelly à la comédie musicale : on ne peut s'empêcher de penser à *Un jour à New-York* et surtout à *Chantons sous la pluie*. Nous sommes cependant loin d'un quelconque démarquage; Cukor a plutôt réussi à dégager de l'œuvre de Kelly les éléments pour l'établissement d'une tradition du ballet filmé. Par contre, le deuxième numéro, sarabande déchaînée, filmée en plans serrés sur Judy Garland, est très neuf : les idées s'y bousculent à une cadence qui vous coupe le souffle et la vituosité de la caméra vous donne le vertige. Car, ne l'oublions pas, nous sommes devant un CinémaScope : pour ceux qui ont vu la trentaine de CinémaScope projetés à Paris, pareille souplesse de la caméra semble révolutionnaire.

L'écran large a déjà été fatal à bon nombre de réalisateurs, même parmi les plus cotés : cette pierre d'achoppement fera faillir encore plus d'une réputation et il n'est pas pour déplaire qu'Otto Preminger soit l'un des seuls à être sorti indemne de l'épreuve. Cukor, lui, en sort victorieux. Il abordait à la fois la couleur et le CinémaScope : les deux lui ont servi de tremplin.

*
**

Avec la couleur, il a recherché surtout l'effet dramatique, trouvant de nouvelles idées à chaque plan ; jamais nous n'avions vu semblable richesse d'intention. Avec l'écran large, soit il

---

(1) N'étant plus en état de travailler, elle fut remplacée par Betty Hutton dans *Annie la reine du cirque*.

(2) On peut y trouver toutefois une certaine résonance autobiographique, le drame de l'acteur Norman Maine (James Mason) présentant quelque analogie avec le drame personnel de Judy Garland.

(3) A ce point de vue, la remise de l'Oscar à Judy Garland dans le film devient confondante, puisqu'elle visait l'Oscar pour son interprétation dans *A Star is born* (elle fut battue d'une courte tête par Grace Kelly).

(4) Je n'en veux pour témoignage que l'étonnante scène de l'enterrement

force l'attention sur ses personnages en les environnant d'une pénombre où n'évoluent que des silhouettes confuses, soit il se livre à une véritable débauche visuelle, allant jusqu'à nous montrer simultanément un match de boxe à la télévision, une discussion entre Charles Bickford et James Mason et un film de Lewis Seiler. Et regardez bien : le montage accéléré, les « ten minutes takes », les mouvements d'appareil les plus savants, les raccords les plus osés, les cadrages les plus difficiles, tout est là. Nous avons enfin la preuve matérielle qu'en CinémaScope tout est possible. Avec *A Star is born*, le CinémaScope est né.

CHARLES BITCH.

LE DERBY DES PSAUMES

VERA CRUZ, film américain en Superscope et en Technicolor de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* Roland Kibbee et James P. Webb, d'après une nouvelle de Borden Chase. *Images :* Ernest Laszlo. *Interprétation :* Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel, César Romero, Ernest Borgnine, Sarita Montiel. *Production :* Hecht-Lancaster 1954, distribuée par les Artistes Associés.

Véra Cruz est d'abord une éblouissante leçon de construction d'une histoire. Il me faut ici tenter de résumer le scénario le plus clairement possible.

PREMIERE PARTIE

1. — Gary Cooper, au Mexique, en 1866, seul au milieu des cactus, se retrouve sans cheval.

2. — Il rencontre Burt Lancaster qui lui en vend un.

3. — Comme des soldats de l'Empereur Maximilien arrivent, Lancaster détale. Cooper, qui n'a rien à se reprocher, reste sur place.

4. — Un des soldats tire sur lui.

5. — Cooper détale à son tour et rejoint Lancaster qui lui avoue : « *Tu es sur son cheval !* »

6. — Cooper est à terre, touché par une balle impériale. Lancaster, le croyant mort, lui vole son portefeuille. Mais Cooper reprend le dessus, prend le cheval de Lancaster, lui laisse le cheval volé et s'en va : « *Chez moi en Louisiane, on pend les voleurs de chevaux !* »

7. — Cooper arrive à la ville ; dans un troquet, il est pris « à partie » par des bandits à la solde de Lancaster : « *Si tu es sur son cheval, c'est que tu l'as tué et si tu l'as tué c'est qu'il tournait le dos.* » Un tesson de bouteille va envoyer Cooper au paradis des aventuriers quand...

8. — ... Lancaster arrive et tire une balle qui fait voler le tesson en éclats. Borgnine : « *Je ne savais pas que c'était un ami à toi. — Je n'ai pas d'ami, imbécile, même toi !* »

9. — Sur la place de la ville, le marquis de Labordère (César Roméro) vient proposer à Lancaster et ses hommes de combattre pour l'Empereur contre les Juaristes. Tractations et pourparlers. Arrive le général des Juaristes qui leur propose le marché contraire : « *Nous sommes moins riches que l'Empereur mais notre cause est meilleure.* » Hésitations. « *D'ailleurs, poursuit le général, vous n'avez pas le choix car vous êtes tous mes prisonniers y compris le marquis et ses hommes.* » Panoramique sur les remparts : la place est cernée par les juaristes prêts à tirer. La population entre s'enfermer dans les maisons.

11. — Sur la place il reste un groupe d'enfants. Cooper propose de les mettre à l'abri. Lancaster, ravi, fait signe à deux de ses hommes de s'occuper des enfants, ce qu'ils font en les faisant entrer sous une porte cochère...

12. — ... *Et eux avec.* Les gosses sont devenus des otages. Si le général fait tirer les juaristes, les gosses seront massacrés. Le général renonce : « *On se retrouvera !* »

DEUXIEME PARTIE

13. — Cooper, Lancaster et ses hommes sont arrivés à la cour impériale. Un dialogue entre l'empereur et le marquis nous révèle que Maximilien est une crapule : il acceptera toutes les conditions financières des bandits mais au jour du paiement, il compte les faire massacrer, si les « rebelles » ne s'en sont pas déjà chargés.

14. — Le travail des « mercenaires » consistera à escorter la comtesse Marie Duvarre (Denise Darcel) jusqu'à Véra Cruz.

15. — En cours de route, la profondeur des ornières tracées par la diligence indique à Cooper et Lancaster que la comtesse pourrait bien n'être qu'un prétexte et qu'il s'agit d'un chargement d'or.

16. — Une visite, la nuit à la diligence, le leur confirme. Ils projettent alors de partager le trésor entre eux deux. Survient la comtesse qui propose d'entrer dans l'affaire et de partager à trois dès l'arrivée à Véra Cruz.

TROISIEME PARTIE

17. — Arrivée à Véra Cruz. Le marquis de Labordère *sait* qu'ici la Comtesse le trahira.

18. — De son côté, la Comtesse dresse des plans pour se débarrasser de ses deux « associés ».

19. — Lancaster qui lit en elle comme en un miroir la giffle, la « persuade » de partager entre eux deux et de se débarrasser de Cooper.

20. — Pendant ce temps, le Marquis a fait transvaser le contenu de la diligence dans un fourgon et comme diversion fait partir la diligence. Cooper, Lancaster et ses hommes s'élancent à la poursuite de la diligence et la retrouvent dans un fossé.

21. — Les bandits tiennent Lancaster et Cooper sous la menace des pistolets : « *Vous semblez attacher une grande importance à cette diligence ; si nous y trouvons de l'or c'est que vous nous trahissiez* ». On regarde ; évidemment, la diligence est vide.

22. — Lancaster, Cooper et les ban-



Le striptease de Sarita Monteil dans *Vera Cruz* de Robert Aldrich.

dits sont encerclés par les juaristes qui veulent s'emparer de l'or dont ils croient la diligence chargée. Pour se venger du Marquis et récupérer l'or, tous s'allient.

23. — Bataille rangée finale gagnée par les Juaristes. Lancaster va trahir la *comtesse, Cooper, les Juaristes et* partir seul avec l'or quand Cooper le tue pour remettre l'or aux juaristes aux côtés de qui il combattra désormais.

***

C'est volontairement que j'ai réduit ce scénario à son ossature, pour en mieux révéler l'ingéniosité extrême. J'ai même dû renoncer à certains détails importants (1). On aura remarqué que chaque scène justifierait un film à elle toute seule puisque chacune possède sa propre construction dramatique et se retourne, dirait Sartre, comme un gant.

Mais cette histoire de Borden Chase adaptée par Roland Kibbee et James R. Webb, mise en scène par Robert Aldrich (2) est davantage qu'un minutieux mécanisme d'horlogerie. C'est ainsi qu'au terme de la première partie, Lancaster raconte sa vie à Cooper. Son père a été tué au cours d'une partie de cartes par un certain Ace Hannah (3) qui en revanche a adopté l'enfant. Ce mouvement de faiblesse — le seul dans sa vie — causa sa perte puisque, lorsqu'il fut assez grand, Lancaster le tua. Ace Hannah était un moraliste : « *ne rends jamais un service si cela ne doit pas te rapporter quelque chose* ». etc. Le comportement de Burt Lancaster est uniquement fonction de cette morale et il n'admire Cooper que pour autant que celui-ci la retrouve parfois, sans le savoir. Leurs colloques sont pleins de : « Ace Hannah aurait aimé cela » ou « Si Ace Hannah était là il serait fier de nous ». Et lorsqu'ils se fâchent : « Ace Hannah n'aurait pas été ami avec toi — *Cooper :* Qui te dit que j'aurais voulu l'avoir pour ami ? » Lancaster se croit l'héritier spirituel de Ace Hannah mais non Cooper. En fait, Ace Hannah c'était probablement la rouerie de Lancaster jointe à l'intelligence de Cooper. Mais le moins curieux n'est pas ceci : que tous les personnages de *Véra Cruz,* de la Comtesse à l'Empereur, se définissent par rapport à Ace Hannah dont ils ignorèrent toujours le passage dans ce monde. Tous trahissent tout le monde et son père, tous mentent et savent l'art de deviner et de déchiffrer les visages. La Comtesse présente Lancaster au capitaine du bateau. Ce dernier les laisse seuls. C'est alors que Lancaster giffle la Comtesse à toute volée : « *Ce type m'a regardé comme on regarde un homme qui va mourir ; vous vouliez vous débarrasser de moi.* »

Véra Cruz est-il un western intellectuel ? (4). Toujours est-il qu'il nous mène loin des autres, du facétieux *High Noon* ou des *faussement profonds Shane* ou *Trésor de la Sierra Madre. Véra Cruz* m'a fait comprendre qu'on ne peut condamner les films d'Huston sur leur principe, qu'ils ne pèchent que par le style, l'insuffisance du scénario et de la mise en scène car *Véra Cruz* c'est exactement un Huston qui serait réussi.

La mise en scène de Robert Aldrich est un peu voyante, toute en effets, les uns excellents, les autres superflus, mais sert toujours le scénario.

---

(1) *Véra Cruz* est construit sur la répétition des thèmes. Deux encerclements par les Juaristes, deux vols du même portefeuille. Cooper et Lancaster se sauvent la vie réciproquement chacun une fois. J'ai oté de mon récit le rôle de Nina qui est parfait ; a) elle est prise au lasso par un bandit ; b) Cooper la libère en attrapant au lasso l'imbécile ; c) Nina vient remercier Cooper en l'embrassant sur la bouche ; d) mais ce faisant, elle lui a volé son portefeuille ; e) comme il s'en va, elle lui offre une pomme ; f) pour la payer il cherche son portefeuille ; g) « *Ne cherchez pas, Monsieur, c'est gratuit* » ; h) plus tard, ils se retrouvent ; Cooper lui reproche le vol du portefeuille : « *L'avez-vous cherché ?* » Il l'a sur lui ! C'est elle qui amènera Cooper à la cause des Juaristes. L'avant-dernier plan du film nous les montre marchand l'un vers l'autre. Au dernier plan on ne les voit plus.

(2) On lira utilement dans le numéro 45 des *Cahiers* la critique, par Claude Chabrol, de *Bronco Apache* qui est le premier film qu'on ait vu à Paris de l'équipe de *Vera Cruz.*

(3) Ace Hannah (Hannah le Caïd). Curieux nom palindromique. Dans la version doublée, Ace Hannah est devenu bizarrement *Gégène.* Au premier degré, Gégène choque par le côté Eugène de Belleville. Au second degré, il évoque un sage antique, peut-être à cause de Diogène ? Si l'on ne comprend pas l'anglais, il est mieux de voir la version française.

(4) Aux Champs-Elysées, le public s'amuse et croit voir un film naïf (!) et un peu ridicule. Place Blanche, au contraire, les spectateurs « marchent » très bien pendant tout le film mais quittent la sale avec le sentiment qu'on s'est quelque peu payé leur tête. Ce qui est un peu vrai, mais pas tout à fait.

André Martin, lorsque débuta la vogue des Bosustow, nous apprenait que tous les dessinateurs de Walt Disney pouvaient en faire autant et que s'ils continuaient à travailler selon les normes de *Blanche-Neige* c'est qu'on les y contraignait. J'ai le sentiment que l'on pourrait reprendre ce raisonnement et l'appliquer aux scénaristes hollywoodiens. Tous ou presque sont capables d'écrire des scénarios et des dialogues à la mesure de celui-ci mais il se trouve dans chaque firme des « executive » dont le travail consiste essentiellement à bosseler les scripts jusqu'à ce qu'ils s'inscrivent dans le cercle vicieux de la routine (5).

C'est pourquoi l'on peut tout attendre des productions indépendantes qui se multiplient à Hollywood en marge de la guerre des formats. Les « *Artistes Associés* » annoncent pour 1956 des *productions* de Mankiewicz, Aldrich, Hecht-Lancaster, Preminger, Hawks, etc.

On peut regretter que beaucoup de confrères soient passés « à côté » de *Véra Cruz*, certains n'y ayant rigoureusement rien compris, on décelé « pompiérisme » et enfantillages. Et comme dit le poète : « *Quels sont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?* »

François TRUFFAUT.

UN PEU TARD...

PLACE AU CINERAMA, présentation « Cinerama », de LOWELL THOMAS et MEXIAN C. COOPER. (Programme composé de: « Prologue », « Le Bolide Atomique », « La Danse du Temple », « Les Chutes du Niagara », « La Chorale de Long Island », « Les Canaux de Venise », « La Parade à Edimbourg », « Corrida à Madrid », « Danses Espagnoles », « Le Chœur des Petits Chanteurs Viennois », « Les Jardins de Cyprès en Floride », « La Belle Amérique »). *Images :* Harry Squire. *Musique :* Louis Forbes. *Décors :* Mario Larrinaga. (Version française : Jacques Willemetz et Marcel Bertrou). *Production :* Stanley Warner. Corp. 1953.

Il aura suffi de deux ans pour priver l'invention qui a ébranlé les colonnes du Temple cinématographique et provoqué le CinémaScope, de l'essentiel de notre curiosité. Le Cinérama est dans nos murs et je n'ai pas encore entendu une conversation commencer par : « Avez-vous vu le Cinérama ? ». Je vois au contraire qu'on se résigne fort aisément à en différer la découverte pour quelques semaines ou quelques mois encore.

Cette remarque ne signifie pas que l'affaire ne sera pas commercialement rentable. Il est fort possible que *L'Empire* — dont la malédiction en tant que salle est notoire — voit défiler dans le temps prévu les deux millions et demi de spectateurs nécessaires paraît-il à l'amortissement de l'opération. Mais ce sera de la même façon qu'un spectacle des *Folies-Bergères* ou du *Châtelet*, grâce aux parents de province.

C'est qu'en effet le Cinérama n'est plus guère qu'une attraction-spectacle avec le contingent de surprises, de nouveautés et de splendeurs matérielles qui justifie le prix des places. Du point de vu strictement cinématographique par contre, je pense que son intérêt est devenu limité. Limité mais néanmoins certain et c'est ce dont je voudrais tout de même rendre compte.

Je rappellerai brièvement la faiblesse technique essentielle du procédé reconnue par les producteurs eux-mêmes. L'impossibilité pratique de parvenir à un raccord invisible des trois projections contiguës. C'était déjà un point faible du triple écran de Gance, mais chez l'auteur de *Napoléon*, ce défaut devenait insignifiant du fait de la projection fréquente de trois images différentes. Le problème de jonction ne compte plus guère dès lors qu'on n'utilise la totalité de l'écran qu'exceptionnellement pour des images choisies de

(5) Devant un scénario américain mal construit et bête (exemple : *Les Femmes mènent le monde*) on peut être certain que trois ou quatre très bons « traitements » ont été refusés ou remaniés. Devant *Thérèse Raquin* ou *Le Dossier noir*, ces consolations sont impossibles : ce pauvre Spaak donne là son « maximum » !

telle sorte que la suture des éléments soit peu sensible. La polyvision d'Abel Gance n'a donc pas que des justifica*tions esthétiques*, elle trouve un alibi dans la technique même. Loin de rendre caduques les idées du prophète du triple écran, le Cinérama, en confirme le *bien-fondé*.

Mais je ne veux pas revenir sur le problème de la polyvision dont Abel Gance nous a déjà entretrenu ici-même et je me bornerai à critiquer le Cinérama par rapport au phénomène historiquement le plus important, je veux dire l'élargissement de l'écran.

Sans doute le CinémaScope a-t-il amorti le choc que devait nous procurer le Cinérama. En un sens celui-ci *n'est qu'un* écran sensiblement plus grand que ceux déjà connus. Et bien des séquences du spectacle Cinérama ne nous donnent pas d'autre impres*sion que d'être en super*-CinémaScope, je pense par exemple à la représentation d'Aïda à la Scala de Milan. La hideur des décors, des costumes et de la chorégraphie n'a rien à *envier* à n'importe quel CinémaScope judéo-égyptien. Seule la perfection de la stéréophonie donne un intérêt momentané à la séquence des petits chanteurs de Vienne.

Mais on ne peut sans mauvaise foi contester que certaines autres soient bien plus que la multiplication par un certain coefficient des écrans larges déjà connus. Je fais tout particulière*ment* allusion au voyage en avion au-dessus des Etats-Unis. Cette fois l'émotion est puissante et inédite.

Une première remarque s'impose : *l'impression de relief existe enfin* (du moins quand il y a déplacement dans l'axe de la prise de vue). Mais il est certain que cette impression n'est nullement un facteur du réalisme : *elle en* est bien plutôt la conséquence. Ce ne fut pas seulement une escroquerie commerciale de placer la campagne publicitaire pour les nouvelles techniques de projection sous le signe des 3 D. (puisque le CinémaScope ne rend pas le relief), ce fut surtout une erreur psychologique car c'était prendre l'effet pour la cause. Ce qui plaît dans le Cinérama c'est le réalisme du spectacle, réalisme si grand qu'il va parfois jusqu'au relief. Mais le relief peut fort bien ne pas restituer le réalisme et c'est justement ce qui se passe dans les films stéréoscopiques dont le public n'a pas voulu.

Mais alors, dira-t-on, qu'est-ce que ce réalisme ? Je le définirai essentiellement non par la restitution du relief mais par celle de l'espace. Pour la première fois, ou presque (cette réserve s'appliquant à de rares images CinémaScope dont je parlerai tout à l'heure), j'ai pris conscience des limites de toutes les images connues à ce jour et que toutes étaient impuissantes à rendre l'espace se bornant à le traduire par le *symbolisme* géométrique de la perspective. La place me manque, et la compétence aussi sans doute, pour analyser les causes de cette découverte de *l'espace, mais une au moins* me paraît certaine, c'est l'angle de vision. Il est en Cinérama de 146° donc sensiblement égal à celui de la vision naturelle. Aussi bien est-on en *effet physiologiquement* incapable de faire la synthèse de tous les éléments de l'image : il faut y promener son regard, non seulement en remuant les yeux, mais en *bougeant* la tête.

J'ai fait plus haut une réserve. C'est que j'avais eu en effet à un degré moindre une impression analogue devant trois CinémaScopes du Festival de Cannes. *La Pêche au Thon* (U.S.A.), *Ile de feu* (Italie) et *Continent perdu*. Par rapport à l'utilisation du CinémaScope dans ces trois films, tout ce que nous avions vu jusqu'alors dans des *films romancés* était pratiquement inexistant. Il est significatif qu'il s'agisse dans tous les cas (y compris le Cinérama) de spectacle documentaire.

Je vais donc maintenant extrapoler à partir de ces expériences qui me semblent permettre d'esquisser enfin une théorie des écrans larges. Les malentendus entretenus à leur propos procèdent de la confusion entre les deux natures esthétiques de l'écran. Celui-ci peut en effet être considéré en tant que *trou* ou en tant que *cadre*. Quand on dit par exemple que l'écran *est un « trou* de serrure » (Cocteau) ou « une fenêtre ouverte sur le monde », on affirme sa capacité de donner à voir. Mais quand on parle d'une image *bien construite, d'un plan* équilibré, on compare l'écran à un tableau dont importent essentiellement les proportions du cadre. Or, il est vrai et juste, d'affirmer qu'un trou plus grand est... un plus grand trou. La supériorité du CinémaScope est donc de ce point de vue une Lapalissade. Par contre, il est absurde de prétendre que le format « marine »

est supérieur au format carré car sa valeur est évidemment relative au sujet qui s'y inscrit. Cette banale constatation nous livre une clef critique décisive. Elle nous permet de définir à priori le seul genre ou l'élargissement soit, par essence, un progrès : le documentaire. Les corrections à formuler ne sont que de détail. Il est évident par exemple que si l'objet du documentaire est par nature exigu et circonscrit, la largeur de l'écran est indifférente ou même, à la limite, encombrante. Mais les avantages généraux sont considérables. C'est que dans le documentaire pur la composition plastique est une préoccupation parasite. Il est permis par contre de rêver à ce que Flaherty avait pu faire du CinémaScope ou du Cinérama, lui chez qui les relations spatiales de l'homme et de la nature constituait l'infrastructure de la mise en scène.

De là aussi la déduction de la supériorité de l'écran large dans la mise en scène « de fiction » soit quant le support du sujet est documentaire, soit quand la mise en scène est fondée justement sur des rapports spatiaux. L'écran large leur laisse alors, en dehors du montage, un plus libre jeu. Mais d'une manière générale et sous ces deux réserves importantes l'élargissement de l'écran ne comporterait pas de supériorité esthétique à priori autre factur d'ordre psychologique.

Le spectacle cinématographique ne se définissant pas seulement en lui-même mais aussi par rapport au public, tout est progrès qui contribue à la « participation » du spectateur. Nous avons vu que l'ouverture de l'angle de vision y contribue ; ouverture évidemment relative à la grandeur de l'écran.

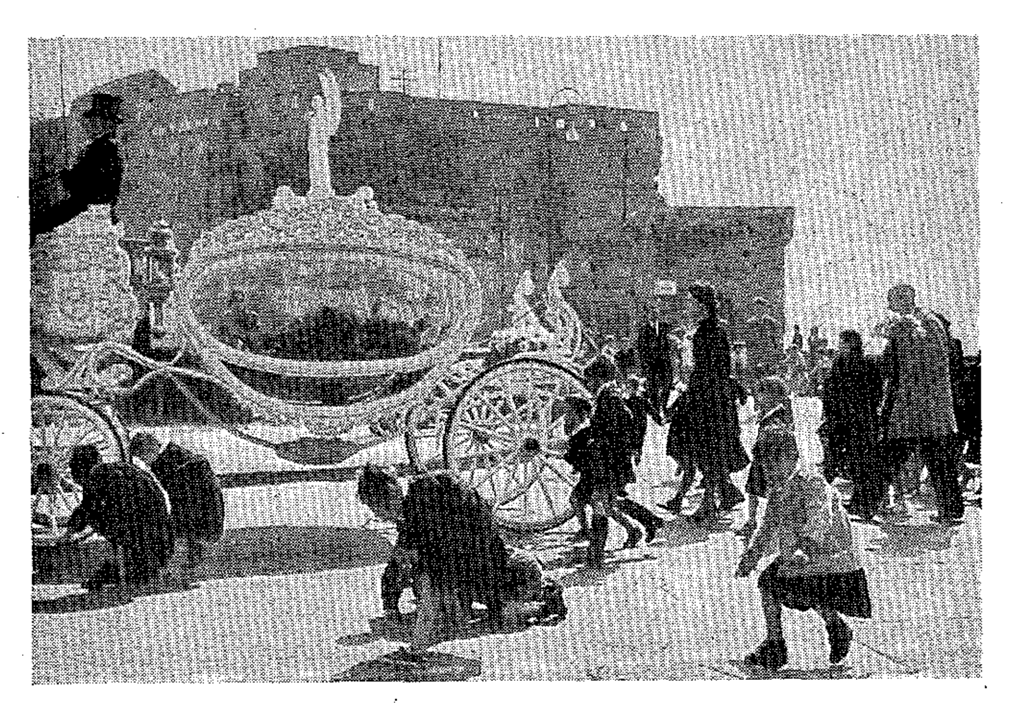
Mais cet angle peut fort bien être le même pour deux écrans de proportions différentes. Nous connaissons des salles qui se sont équipées en CinémaScope en coupant en deux leur ancien écran dans le sens de la hauteur, d'où un spectacle péniblement exigu et moins satisfaisant pour l'œil que l'ancien écran traditionnel. Le vrai problème n'est donc nullement de format mais de surface. Ce qui probablement constituera en effet une acquisition positive de l'actuel branlebas technique c'est l'accoutumance à de grandes images et l'exigence de notre œil à cet égard. Il s'agira alors de couvrir de grandes surfaces de façon techniquement satisfaisante. Dans cette voie la VistaVision constitue, sous bénéfice d'inventaire, le procédé le plus prometteur. Je parle de la vraie VistaVision avec déroulement de la pellicule en long et qui permet déjà paraî-il à New-York, une projection sur un écran aussi long que celui du Cinérama... « mais plus haut » !

André BAZIN.

NAPLES CRUELLE

L'ORO DI NAPOLI (L'OR DE NAPLES), film italien de VITTORIO DE SICA. *Scénario :* Cesare Zavattini, Guiseppe Marotta et De Sica, d'après les contes de Giuseppe Marotta « L'Or de Naples ». *Adaptation :* Cesare Zavattini. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Allessandro Cicognini. *Interprétation :* Silvana Mangano, Sophia Loren, Giacomo Furia, Paolo Stoppa, Vittorio de Sica, Piero Bilancioni, Eduardo de Filippo, Aldo Biancoli, Toto, Linella Careli, Pasquale Gennaro, Erno Crisa. *Production :* Ponti-De Laurentiis, 1955; distribué par Paramount.

Si bizarre qu'il y paraisse d'abord, Vittorio de Sica est un metteur en scène maudit. J'ai l'air d'émettre un paradoxe ou de faire de la provocation parce que l'équivoque est entretenue à la fois par la popularité de l'acteur et l'importance critique accordée à *Voleur de bicyclettes.* Mais il suffit de réfléchir un peu pour s'apercevoir que *Miracle à Milan* n'a rapporté qu'un succès d'estime et *Umberto D.* pas de succès du tout. Les conditions de la sortie parisienne de ce dernier film suffisaient du reste à le sacrifier. Les palmarès des Festivals ne sont pas moins significatifs. A Cannes, l'année d'*Umberto D.* (projeté en matinée), on a préféré couronner *Gendarmes et Voleurs.* De *Stazione Termini,* en 1953, on a invoqué l'impureté hollywoodienne pour le passer sous silence; encore, cette année, le public et le jury ont accueilli froidement *L'Or de Naples* et de Sica n'a pas eu droit à la plus pe-



L'or de Naples de Vittorio de Sica. La séquence de l'enterrement, coupée dans la version projetée à Paris.



L'or de Naples. Vittorio de Sica dans le sketch du « joueur ».

tite palme de fer blanc. Enfin le film ne sort à Paris qu'au prix de l'amputation de deux sur six des sketches originaux, dont, naturellement, le meilleur ou tout au moins le plus significatif.

Entre temps cependant, la popularité de de Sica comme acteur n'a cessé de croître grâce à des films comme *Pain, amour et jalousie*.

Il est de bon ton dans la jeune critique de traîner de Sica plus bas que terre et je veux bien qu'il prête le flanc à quelques graves accusations. Mais il conviendrait tout de même avant de le condamner, de s'expliquer pourquoi les jurys de Festivals, la moitié de la critique traditionnelle et le public en général dédaignent ou méprisent — je ne dis pas seulement ses films les plus ambitieux, comme *Umberto D.*, mais jusqu'à ses productions de compromis comme *Stazione Termini* et *L'Or de Naples*.

Car c'est là le plus étrange, même quand de Sica se résigne, pour des raisons trop évidentes, à faire un film à vedettes et à sketches, bâtis à coup d'astuces et de morceaux de bravoure, tout se passe comme s'il avait visé encore beaucoup trop haut pour un public de Festival. Les reproches que j'ai entendu lui faire à Cannes ne sont pas du tout ceux qu'il mérite. *L'Or de Naples* est un film putain, soit, mais cette putain-là est encore de trop grande classe pour ne pas paraître bégueule et ennuyeuse aux admirateurs de nos *Adorables Créatures* ou des drames bourgeoisement psychologiques découpés par nos bons faiseurs.

Tout dépend donc du critère de référence. Dans l'absolu ou si l'on veut par rapport à lui-même et à ce que nous aimons du cinéma italien, de Sica, dans *L'Or de Naples*, n'a pas hésité devant des concessions déplorables. Mais par rapport à ce que le public et même souvent la critique croient y voir, son film est encore un monument d'austérité.

*
**

Il faut bien en effet reprocher d'abord à de Sica de trahir ici le néo-réalisme en feignant de le servir. En fait, *L'Or de Naples* est un film essentiellement théâtral. J'entends aussi bien par la fonction de l'intrigue que par l'importance décisive accordée au jeu de l'acteur. Certes, ses « sketches » peuvent être considérés comme des « nouvelles ». Mais leur construction adroite et rigoureuse les prive à priori de l'indétermination dramatique constitutive du néo-réalisme. Les événements et les personnages, procèdent de l'action, ils ne la précèdent pas. De Sica a su effectivement régénérer la construction théâtrale ou romanesque par certaines acquisitions du néo-réalisme. En multipliant les notations pittoresques et inattendues, il enrobe son schéma dramatique sous un revêtement coralien de petits faits qui nous abuse sur la construction de la roche de base. Le néo-réalisme niant par essence les catégories dramatiques, de Sica lui substitue une microdramaturgie qui suggère l'absence d'action. Ce faisant, il témoigne seulement d'une plus grande rouerie théâtrale.

C'est pourquoi du reste le sketch que je préfère est peut-être celui qu'on tient généralement pour le plus indécent, je veux parler de la partie de cartes, parce que c'est aussi celui dont les sources scéniques sont les moins camouflées. Cette histoire de baron maniaque interdit de jeu par la baronne et réduit à jouer sa veste ou ses lunettes avec le fils de son concierge est une farce conçue pour les effets d'acteurs. Le genre et son principe sont d'une ambition limitée, mais ces limites s'avouent et l'on peut considérer que ce que de Sica y ajoute en relève considérablement la valeur esthétique. Il vaut toujours mieux tenir davantage que ce qu'on promet que d'avoir l'air de satisfaire à des ambitions fallacieuses.

Inversement, j'admire beaucoup, mais je n'aime guère le sketch qui a sans doute la préférence des auteurs, je veux parler de l'enterrement d'un enfant (supprimé, provisoirement j'espère, par le distributeur). De Sica et Zavattini ont voulu donner là un gage au néo-réalisme. A l'opposé des autres subtilement construits, celui-ci se présente comme une sorte de séquence d'actualité reconstituée. De Sica se borne à suivre le convoi funèbre d'un enfant mort. Le comportement de la mère, la pauvre mise en scène qu'elle organise tout au long du parcours pour donner à la dernière promenade de son enfant une sorte de solennité à la fois tragique et joyeuse, tout cela qui ne cristallise jamais en « action » soutient cependant de bout en bout

notre intérêt. Cet étonnant morceau de *bravoure* est en principe de la même famille esthétique que la séquence du lever de la bonne dans *Umberto D.* D'où vient ma gêne ? Sans doute d'abord de la contradiction morale entre le sujet et l'adresse *presque* indécente de la mise en scène. Un tel contrôle de ses moyens et de ses effets quand la matière et les personnages appellent la sympathie et la pitié, a quelque chose d'irritant. Je songe en comparaison au lyrisme simple, efficace et sincère de Dassin dans le retour du Stéphanois avec le gamin !

***

On voit que mes critiques ne sont pas bénignes. Elles ne m'empêcheront cependant pas de reconnaître les mérites de *L'Or de Naples* d'un point de vue relatif. Si le film n'a pas plu à Cannes, c'est tout de même qu'il recèle *quelque chose* de bon et d'estimable. Il faut expliquer le paradoxe de son échec non par les défauts que je viens de dire qui eussent au contraire contribué à son succès, mais par le maintien, au cœur même du faire-valoir, de quelques valeurs de forme et de fond qui justifient une certaine admiration.

D'abord le métier est le métier et avant d'en critiquer l'usage il n'est pas mauvais de s'en apercevoir. Or, je m'en excuse auprès de nos Hitchcoco-Hawksiens, mais c'est précisément à Hitchcock que je ne puis m'empêcher de penser. Certes la maîtrise de de Sica ne porte pas sur les mêmes éléments de la mise en scène. La construction de l'image n'y joue qu'un rôle secondaire (encore qu'il y ait dans *L'Or de Naples* une trouvaille inoubliable, celle de l'ascenseur de la maison du baron). La mise en scène s'identifie pratiquement ici avec la direction d'acteur, mais on peut considérer que le résultat est le même en ce sens que rien ne semble y pouvoir échapper au contrôle du metteur en scène. Y a-t-il cinquante gamins dans le champ, éparpillés comme une volée de moineaux, chacun d'eux, semble faire exactement à tout instant le geste qu'il faut et surtout si le geste doit être imprévu. Il l'est d'ailleurs et c'est bien l'hallucinant. De Sica compte évidemment avec une certaine marge de liberté, de spontanéité, de sa figuration mais, tel est cet homme et son pouvoir, qu'aucune note discordante ou approximative ne peut surgir de la foule. Dieu et le diable s'y soumettent. Cette assurance touche à l'obscénité dans la partie de cartes du baron. On a pu, avant de Sica, faire cabotiner des enfants, mais le gosse le mieux doué n'est capable tout de même que de deux ou trois expressions que le metteur en scène s'ingénie à justifier. Pour la première fois on voit ici un gosse de 10 ou 11 ans exprimer en dix minutes une gamme de sentiments d'une variété égale à celle de son protagoniste adulte, en l'occurrence de Sica lui-même. Quant aux acteurs professionnels ce ne serait rien de dire que de Sica en tire le meilleur, il les recompose entièrement. Non par le trop facile procédé qui consiste à leur confier un rôle différent de leur emploi habituel mais comme en révélant en eux un autre acteur, plus dense, plus plein aussi de son personnage. Ainsi de l'extraordinaire composition de Silvana Mangano. Mais que dire de Toto dans l'histoire du « Caïd » ? Quand on songe que c'est un lieu commun de la critique française de voir dans notre Fernandel national un acteur dramatique trop rarement bien employé, on ne peut qu'être saisi d'une intense rigolade. Le meilleur des Fernandel n'est qu'une laborieuse pantalonnade auprès de la simplicité et de l'intelligence dont fait preuve ici son rival italien. Dieu sait pourtant que leurs pitreries habituelles se valent bien. Ainsi tout se passe comme si de Sica avait le pouvoir de doter les interprètes non professionnels de la science des acteurs chevronnés et les vedettes éprouvées de la spontanéité de l'homme de la rue. Je ne prétends pas certes que ce soit là mon idéal personnel mais c'est implicitement, au moins, celui auquel aspireraient presque tous les metteurs en scène s'il était en leur pouvoir d'en approcher. De Sica l'accomplit si parfaitement que le public habitué à l'à peu près en éprouve peut-être plus de malaise que de plaisir.

Je ne pense pas non plus qu'on ait généralement mesuré les qualités du scénario. Quel que soit le jugement porté sur le choix des sujets, il demeure que ceux-ci pouvaient être traités de diverses façons. Or, la construction de chacun des sketches, et particulièrement leur dénouement, est d'une intelligence stupéfiante. En règle générale, chaque histoire appelle une fin, disons

à la Marcel Pagnol, c'est-à-dire fausse et attendrissante. Naturellement, un réalisateur français de standing moyen y substituerait une fin à la Charles Spaak, c'est-à-dire vériste et pessimiste. Le metteur en scène ambitieux répudierait à la fois la « bonne » et la « mauvaise » fin et, suprême audace, ne finirait pas. De Sica et Zavattini les mettent tous dans leur poche. L'histoire semble d'abord s'orienter vers le happy-end; naturellement on attend une surprise, elle arrive avec un détour imprévu de l'action qui nous fait croire à l'absence de dénouement. C'est alors que dans les dernières secondes le scénario découvre le dénouement, le plus imprévu et le plus nécessaire, synthèse dialectique de tous ceux qu'il s'est refusés. Ce n'est pas une ingéniosité de scénariste inventif qui cherche à nous avoir à la surprise mais une résolution constructive qui éclaire toute l'action d'un jour plus riche. Le procédé suppose une telle exigence dramatique qu'elle échappe parfois même au spectateur attentif qui n'imagine pas que l'auteur ait pu viser si haut. J'ai constaté par exemple que le dénouement du sketch intitulé « Thérèse » était presque toujours mal interprété. C'est l'histoire quasi dostoïevskienne d'un jeune et riche bourgeois napolitain qui, pour se punir d'avoir laissé une jeune fille mourir d'amour pour lui, décide d'épouser une prostituée. Ce mariage, qui doit forcément selon lui ruiner son bonheur, sa fortune et sa réputation, a lieu sans que la pauvre fille comprenne le jeu qu'on lui fait jouer (c'est en quelque sorte la situation des *Dames du bois de Boulogne* mais renversée). Quand elle découvre qu'elle n'est là que pour rappeler à son mari son péché, son dépit est naturellement terrible. Dans sa démence masochiste l'homme n'avait envisagé aucune des deux hypothèses humainement pourtant les plus vraisemblables : d'abord que sa prostituée pût faire une épouse aimable et douce, ne fût-ce que par reconnaissance, ou bien qu'elle pût avoir encore assez de dignité féminine pour refuser une aussi odieuse comédie. Projetant sur le monde sa volonté de châtiment, il n'imaginait celle qu'il avait choisie que conforme à l'idée morale à priori de la putain, c'est-à-dire comme un être démoniaque et malfaisant. Ce résumé indique nettement les deux fins possibles ; 1° l'homme cherchant son malheur trouve le bonheur malgré lui avec une brave fille (fin à la Pagnol) ; 2° la prostituée ulcérée dans son orgueil de femme préfère encore retourner au bordel, en dépit de son rêve de considération bourgeoise, de confort et de chasteté (fin à la Spaak). Or, après cette atroce nuit de noces, la fille s'enfuit puis, dans la rue, réfléchit et revient. J'ai entendu donner de cette troisième fin des explications psychologiques variant autour de celle-ci : s'étant enfuie sous le coup de l'amour-propre blessé, la pauvre femme se retrouvant seule sur le trottoir, sous la pluie, réalise tout ce qu'elle va perdre et résignée, faisant taire sa dignité, elle revient vers cet ordre bourgeois qui est l'idéal de toute respectueuse. Or cette explication suppose qu'on a mal regardé les deux derniers plans. D'abord parce que le visage de Silvana Mangano, soigneusement éclairé par un réverbère, exprime tout un processus de sentiments dont le dernier n'est ni la résignation ni l'envie mais la haine, ce qui est encore confirmé par la façon dont elle frappe pour se faire ouvrir. La seule explication plausible est donc que, partie sous le coup de la blessure faite à sa dignité de femme elle revient pour la même raison, mais réfléchie et approfondie. Elle a compris que la fuite était une solution doublement absurde puisqu'elle la privait à la fois et des avantages matériels du mariage et des consolations de la vengeance. Son retour n'est donc pas résigné ni servile, il est une manifestation, plus haute encore que la fuite, de sa féminité : elle avait cru que même une prostituée avait le droit d'être aimée, elle va prouver mieux encore : qu'elle est capable de se venger. En sorte que les choses s'ordonnent finalement selon la volonté de l'homme mais pour des raisons morales exactement opposées à celles qu'il peut imaginer. La fille va prendre la place prévue dans l'invraisemblable machination ; elle se conduira à son égard selon l'idée conventionnelle de la prostituée précisément parce qu'elle aura cessé de l'être passivement pour s'affirmer femme par sa haine. Conformément à son désir elle fera donc le malheur de l'homme non parce qu'une putain ne sera toujours qu'une putain mais délibérément et par choix si j'ose dire aussi librement qu'une femme du monde. On conviendra que ce dénouement est non seulement imprévu et brillant (pourvu du moins qu'on le discerne) mais surtout qu'il fait passer rétroactivement l'action du plan primaire de la psycho-

sociologie, à celui de la morale et même de la métaphysique.

***

L'Or de Naples me paraît encore recéler quelques enseignements importants. Dans la mesure *peut-être où le propos* des auteurs est plus ou moins délibérément impur, certains aspects de la conjonction Zavattini-de Sica m'apparaissent en tout cas plus clairement. Je remarquerai d'abord que *L'Or de Naples* est un film cruel (voir Naples mais *mourir!*). Nul doute du reste que cette cruauté n'ait contribué à dérouter le public du Festival habitué à associer la bonne humeur à la verve méridionale. Naples se devrait d'être un super-Marseille ! J'ai moi-même il me semble fait jadis d'assez naïfs développements sur le bon cœur de de Sica. Et il est vrai que la sentimentalité coule à plein bord dans ses films. Mais il lui en sera beaucoup pardonné pour l'authenticité de sa cruauté. En art j'en conviens la bonté est facilement ignoble. Charlot peut l'être en effet pour qui ne discerne pas l'ambiguïté de son cœur. La bonté en elle-même ne signifie rien, mais son association intime et comme nécessaire avec la cruauté a un sens, moral et esthétique, dans la mesure où la seule psychologie n'en rend plus compte. Me trompé-je ? Il me semble que cette cruauté est même davantage le fait de de Sica que de Zavattini !

En tous cas, ce qui me paraît assez clair, c'est que le talent du metteur en scène procède essentiellement de son talent d'acteur et qu'il n'est pas, par nature, néo-réaliste. Si la collaboration Zavattini-de Sica a été si féconde, c'est peut-être alors par l'association des contraires. Dans ce mariage, l'écrivain aurait apporté le réalisme et le metteur en scène une prodigieuse connaissance du faire-valoir théâtral. Mais ils étaient trop intelligents ou trop doués pour ajouter l'un à l'autre, ils l'ont subtilement combiné ou, si l'on me permet cette image : émulsionné; *théâtralité et réalisme y sont si subtilement* mêlés que leur suspension esthétique donne l'illusion d'un corps nouveau qui serait le néo-réalisme. Mais sa stabilité est incertaine et nous voyons bien dans *L'Or de Naples* une grande partie de la théâtralité précipiter au fond de la *mise en scène.*

André BAZIN.

LE PLUS COURT CHEMIN

THE FAR COUNTRY (JE SUIS UN AVENTURIER), film américain en technicolor d'ANTHONY MANN. *Scénario :* Borden Chase. *Images :* William Daniels. *Direction artistique :* Bernard Herzbrun et Alex Golitzen. *Musique :* George Gershenson. *Interprétation :* James Stewart, Ruth Roman, Corinne Calvet, Walter Brennan, John McIntire, Jay Flippen, Henry Morgan, Steve Bodie, Royal Dano, Gregg Barton, Chubby Johnson, Eddie Waller, Robert Foulk, Eugène Borden, Allan Ray, Jack Elam, Connie Gilchrist, Kahleen Freeman, Connie Van. *Production :* Aaron Rosenber, Universal 1954.

S'il est courant d'assigner au western des sources historiques, de montrer la transformation de cette réalité en mythe par son utilité sociale et de constater enfin qu'un tel genre est déterminé par sa fonction, ce ne sont pour nous que vérités de peu de valeur puisqu'il appartient à l'historien, au sociologue d'en reconnaître le bien-fondé, et que cette recherche d'une définition générale néglige les particularités les plus intéressantes de chaque *auteur* sans pouvoir en aucun cas rendre compte de l'indifférence où nous laisse telle œuvre ni de l'émotion que telle autre nous a communiquée.

Je ne veux pas, pour autant, me dissimuler que nous soyons ici en présence d'un genre; je veux dire seulement qu'il est vain de le codifier, d'en dégager les lois spécifiques — esthétiques et morales — qui permettraient de porter sur les réalisations un jugement aussi complet qu'*incontestable*. La *probité* recommande de considérer toujours les œuvres comme créées par un auteur avant de les jauger au calibre d'une classification, quelque commodité qu'on y trouve. *Sanctuaire* serait-il un roman noir ou, d'abord, l'œuvre d'un certain *auteur*, Faulkner, et, *question* importante, quelle perspective est la plus féconde ? De la même manière un film, western ou non, a un auteur. Lequel ? Borden Chase a écrit le scénario de *The Far Country* qui nous oc-

cupe ici; il a écrit aussi ceux des *Affameurs* et de *la Rivière Rouge*. Ce genre est, autant qu'un autre, tributaire du scénario approprié, mais pas davantage : on ne peut contester que les deux premiers films ne soient l'œuvre d'Anthony Mann, ni le troisième celle de Howard Hawks. Cela est si vrai qu'au bout de dix plans se signale à coup sûr un western de John Ford, d'Anthony Mann, de Fritz Lang. Mais vous m'objecterez peut-être que cette marque, vite reconnue, du réalisateur n'est après tout qu'une *manière* superposée à un fonds commun où la personnalité du scénariste s'effacerait précisément devant les origines collectives signalées tout à l'heure, et non devant la volonté créatrice du metteur en scène. Je pense au contraire que la part la plus authentique de la création, celle dont l'influence est décisive, revient toujours au metteur en scène. Loin de moi, cependant, l'idée de prôner des fables dérisoires; mais l'originalité d'un scénario, et celui-ci en est riche, se mesure finalement à ce qu'il exige plus d'invention du metteur en scène (1).

Considérons donc le scénario de *The far Country* dans ses rapports avec la mise en scène. Son allure surprenante frappe d'abord, son absence de liaisons motivées; bien des péripéties manquent de justification apparente, qui en eussent aisément trouvé. A cela voyons un dédain délibéré plutôt qu'une légèreté signe de médiocrité : dédain de cette fameuse mise en situation, règle d'or des mécaniques vaines — dédain des ornements faciles, ornements *parce que* facilement obtenus — dédain de cette application qui croit tenir lieu d'invention. Analysant ensuite le détail des scènes, on s'avisera de n'en dire aucune gratuite et qu'enfin la désinvolture abrupte du scénario est le plus court chemin qui trace entre elles des liens nécessaires tout en assurant à chacune sa vertu d'immédiat, de devenir restreint au futur le plus proche : celui de l'instant qui va suivre, où tout à nouveau se jouera. La succession de ces péripéties dont chacune est un présent aiguisé jusqu'à l'extrême pointe de lui-même, et se donne pour telle, est contradictoire à une progression dramatique où les événements et les actes s'organiseraient en une structure avouée.

Est-ce à dire qu'il n'est d'autre valeur ici que celle d'un spectacle ? Je n'aime pas me laisser aller à un spectacle, quelque agrément qu'il me propose; j'aime que quelque chose d'important se joue entre l'homme et sa vie, de plus important que la perte d'un chien ou la possession d'un trésor fabuleux. L'homme n'est pas maître des circonstances, mais l'imprévu n'a de valeur qu'en ce qu'il le surprend et l'oblige à un réflexe, à *décider* d'un geste, d'un acte ou d'une conduite. Et quel autre, qu'un metteur en scène, saurait non seulement montrer le geste, mais faire sentir aussi le prompt débat qui précède la décision, cette appréciation instantanée des rapports mouvants ? Là où certains se reposent sur une géométrie figée des expressions Anthony Mann imprime un dynamisme étonnant à ces moments critiques et se montre un directeur d'acteurs que sa richesse d'invention ne prive ni de lucidité ni de cette intransigeance soucieuse d'aller à l'essentiel. Cela me séduit fort dans les westerns de Mann, dont l'originalité s'exerce au rebours de la pente lyrique préférée par Ford : c'est, après avoir refusé au drame de régir la structure de l'ensemble, cette recherche opiniâtre des virtualités du drame, cet affût des conflits à leur naissance.

Une telle recherche suppose des personnages complexes. Ils le sont, je les dirai même ambigus ; le libre arbitre prend une part décisive dans leurs actes, et non l'ensemble de conventions qui constituent une morale collective. Les événements ne suffisent pas à les déterminer, et la connaissance progressive que nous avons d'eux ne les explique pas, elle ajoute à leur complexité. Voilà qui est inattendu : une morale se dégage ici, qui ne doit rien aux mythes ni à l'agencement du scénario, une morale se dégage par le seul fait de l'attention portée à l'homme, au mouvement de ses sursauts, à ses hésitations dans l'effort ou le danger, à cette part enfin de lui-même où se pèsent ses désirs et ses actes.

Philippe DEMONSABLON.

(1) Seul un manque de confiance dans les pouvoirs de la mise en scène put cacher cette vérité aux réalisations prétentieuses qui de *High Noon* à *Shane*, considérant les personnages comme simplifiés par les lois du genre, crurent réagir contre cette nécessité supposée en introduisant une continuité dramatique entre les actes et en développant une psychologie selon l'analyse, sans pourtant obtenir autre chose qu'un appauvrissement des personnages d'avance rendus stériles.

JACQUES AUDIBERTI



BILLET VIII

CINÉRAMA — LA STRADA — PAIN, AMOUR ET JALOUSIE — RIFIFI
L'OR DE NAPLES — NAPOLEON

Est-ce la faute du cinérama et de la preuve qu'il apporte d'une toujours possible mutation physique des procédés de l'écran ? Il me semble, qu'en ce moment, si l'on tourne Dieu merci ! toujours, c'est en rond. Je veux dire qu'avec leurs grands mérites respectifs, les récents films se neutralisent entre eux dans une valse à la collective monotonie. D'ordinaire, il se trouvait toujours quelque gambade imprévue pour nous emporter dans la haute joie.

— Et *La Stada ?*

— Je ne l'oublie pas.

Je sais qu'elle a tout pour elle pour ouvrir à ce que doit être une voie nouvelle, une route où s'engouffrer. De *La Strada* l'on ne saurait trop célébrer l'habile perfection qui combine, mélange homogène ! à l'éparpillement documentariste du pur néoréalisme italien une action dramatique définie. En effet, une atmosphère hagarde, vermineuse et désordonnée baigne une donnée centrale vigoureuse, l'amour de deux simples d'esprit tels que n'en présentent jamais les dessins animés ou les films farceurs, amour que personne ne brisera, ni la gentillesse d'un blond acrobate, ni les années.

Or, l'accomplissement même de la difficile synthèse que constitue l'œuvre de Federico Fellini s'accompagne, pour certains, dont je ne suis pas mais que je comprends, de la nostalgie de ces genres tranchés où nous rattacherons, d'une part, *Le Voleur de bicyclette* et, d'autre part, *Les Diaboliques.*

En ce qui concerne *Pain, Amour e cosi via*, toute espèce de doute ou de regret n'a rien d'autre à faire qu'à s'écrouler en poussière, séance tenante, sous les trompettes hilares de toute la salle, de toutes les salles, débouchées par l'irrésistible vis comica de Vittorio De Sica. Je lui adresse, ici, l'expression de ma gratitude pour l'éclatant plaisir à pipe fendue que je lui dois.

Combinant, lui aussi, néoréalisme et théâtralisme conventionnels, ce maître d'armes répondait, enfin, à une attente qui, depuis longtemps, tracassait chacun l'attente, au cinéma, d'une drôlerie non déterminée par le contraste entre la pitrerie des personnages et leur plausibilité sociale mais, au contraire, sécrétée par cette plausibilité sociale photographiée telle qu'elle, sans cotillon ni carnaval, dans un choix d'incidents et d'aperçus qui la rendit ridicule, sans toutefois, que l'invite à se tordre apparaisse jamais avec l'aveuglante véhémence d'une enseigne lumineuse.

Un échantillon ? Quand De Sica, dans sa tenue numéro un de maréchal carabinier, les cent quatre-vingts centimètres de la stature personnelle accrus des quarante-cinq du bicorne et du plumet, se dispose à franchir un seuil, la tradition pitre exigerait que le plumet ne passât point la porte ou qu'il s'accrochât au linteau. Dans *Pain, Amour,* tout au contraire, pour le grand profit de notre allégresse, ce maréchal, dans son comportement physique et dans son ajustement vestimentaire, est parfaitement normal, sans la moindre touche burlesque arbitraire, si bien que, dans la bourgade où il opère, si, à l'occasion d'une halte automobile, nous lui demandions un renseignement, rien de lui ne nous frapperait que sa correction, en vertu de laquelle, sur le point de franchir un seuil, il ne manque jamais de se courber, le plumet en avant. Cette précaution nous enchante jusqu'aux larmes. Car elle se raccorde avec une désopilante précision à tout un petit monde d'attitudes de la même farine exprimant un caractère de mirliflore militaire et quinquagénaire qui veut séduire et ne peut qu'attendrir.

Eh bien ! Au risque d'avoir l'air de me plaindre que la mariée soit trop belle, ou le maréchal doré à point, j'ai peur qu'avec ce doublé à la carabine pour aimable qu'il soit, nous entrions dans la période cinématographique où l'exploitation, définitivement, succède à l'exploit, et où même la généreuse virtuosité d'un De Sica s'inscrit dans la cycloïde commerciale d'une intervention aussi digérée, désormais, que la locomotive à vapeur.

Des films type *Du Rififi chez les Hommes* confirment ce pessimisme. En aucune manière, j'en suis sûr, les auteurs ont résolu de se tenir à l'écart des pistes qui mènent au chef-d'œuvre. Il est même obligatoire de constater qu'ils ne suivent d'autres pistes que celles-là. Mais, invincible, l'idée s'impose que tout procède dans le pastiche et le simulacre. De minutieux collages d'angles et de mouvements n'aboutissent pas forcément à *Tant qu'il y aura des Hommes*.

L'un des mystères du cinéma, qui vaut, d'ailleurs, pour l'ensemble de l'art créateur, est qu'une réussite s'acquiert au prix d'un juste plan et d'un labeur serré mais qu'il faut, en outre, que lui corresponde, de l'autre côté de la rampe, un trou, un vide, un appel. Ainsi *Le Jour se lève* ou *La Chienne*, et tant d'autres titres de gloire de l'écran, comblaient, chacun, à l'irremplaçable instant, un besoin, disons le mot, qui ne se révélait que d'être satisfait.

Et *L'Or de Naples*, lui-même, re-de Sica, pour un peu me consternerait. Ne démontre-t-il pas que la prodigieuse fougue inventive de l'inépuisable magicien, si elle frappe à coup sûr, frappe au hasard. Suprêmement aisé, pour ainsi dire anatomique, l'accord de l'artiste avec son outillage s'accompagne, on jurerait, chez De Sica, d'un certain manque d'intérêt, quant à la qualité de l'accueil du public rentable de toute façon. Une comédie supplémentaire, la silhouette d'un champion de concours hippique qui ne descendrait jamais de sa monture, la jument Caméra, où que ce soit et quoi qu'il fasse, toujours gagnant, toujours heureux, toujours applaudi, escorte et domine les quatre comédies dont se compose *L'Or de Naples*. Réjouissantes au possible, fanées, pourtant, sitôt fleuries, elles marquent, je le crains, l'entrée de

Naples dans la Pompéi des villes mortes, mortes de rire, où mon ami Marcel Pagnol ne cesse de célébrer les obsèques de feu Marseille.

Caro Vittorio, sono davvero atterato de voir surgir dans une de ces rues de Naples où, que ce soit ou non la faute des Bourbons, la stature humaine ne dépasse jamais que d'un rien le mètre cinquante-cinq, cette géante maquillée, Sophia Loren, qui pulvérise sous sa masse colossale vos trésors d'observation attentive, sans parvenir, en contrepartie à nous rendre claire ce qui voulait être, plus ou moins dans votre esprit une allégorie de la vitalité napolitaine, la proue au vent et le derrière aérien.

Ma légère amertume, que je souhaite passagère, ne n'empêche pas de saluer la beauté, dans ces films, *La Stada* étant hors concours, de maint fragment brillant, la danse folklorique de Gina Lollobrigida dans *Pain,* la préparation du casse chez Mappin et Webb dans *Le Rififi,* les mines, d'or, de Toto dans *L'Or* et, en la mie de pain, la promotion aiguë de Silvana Mangano, dans un rôle de femme de maison en train d'en sortir, qui lui permet, comme actrice, d'atteindre à une valeur moins liée au soutien-gorge qu'au talent.

Jacques AUDIBERTI.

P.-S. — Je ne me mêlerai pas de prendre la défense du *Napoléon* de Sacha Guitry. Mais je veux, encore une fois, confesser mon admiration à l'égard d'une telle désinvolture à se cantonner dans le théâtral, dans l'Epinal, jusqu'au délire, où tout l'esprit du Talleyrand contemporain éclate dans une réplique. A Bonaparte, balbutié par Daniel Gélin, qui affirme ne pas détester l'Angleterre... « *Si j'apprenais, un beau matin, qu'elle s'est engloutie dans la mer, eh bien ! je ne serais pas content...* » ce diable de Sacha objecte, de son creux plein : « *Vous avez tout de même dit un beau matin* ». On ne fait pas mieux !

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMEROS

Dominique Aubier	**La Strada.**
Maurice-Robert Bataille	**Le cinéma égyptien.**
André Bazin et François Truffaut	**Entretien avec Roberto Rossellini sur le néo-réalisme.**
André Bazin	**Courrier des Lecteurs.**
André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze	**Entretien avec Orson Welles.**
Jacques Becker	**Vacances en novembre (Scénario inédit).**
Robert Bresson et Jean Cocteau	**Les Dames du Bois de Boulogne.**
J. Doniol-Valcroze et Jacques Rivette	**Entretien avec Jean Cocteau.**
Lotte H. Eisner	**Notes sur Stroheim.**
Abel Gance	**Mon ami Einstein.**
Salès Gomez	**La mort de Jean Vigo.**
Julien Green	**En travaillant avec Robert Bresson.**
Paul Guth	**Après « Les Dames ».**
Fereydoun Hovieda	**Grandeur et décadence du « Sérial ».**
Raymond Jean	**Le style de Jean Cocteau.**
Pierre Kast	**Entretien avec Preston Sturges.**
Jean-Jacques Kim	**Orphée et le Livre des Morts Thibétains.**
Robert Lachenay	**Portrait d'Humphrey Bogart.**
Fritz Lang	**Mon expérience américaine.**
André Martin	**Alexieff, ou le cinéma non-euclidien.**
	Un cinéma de la personne (Federico Fellini).
Pierre Michaut	**Méthode et illustration du film de schéma animé.**
Jacques Rivette et François Truffaut	**Entretien avec Max Ophuls.**
—	**Entretien avec Eric von Stroheim.**
—	**Entretien avec Howard Hawks.**
Emmanuel Robles	**En travaillant avec Luis Bunuel.**
Eric Rohmer	**Le celluloïd et le marbre (III, IV, V).**
Mary Seaton	**Eisenstein.**
Alexandre Trauner	**En travaillant avec Howard Hawks.**

CINÉPHILE ET FILMOLOGUE

par Amédée Ayfre

Deux produits bien distincts de la culture cinématographique, aux aires d'expansion et aux caractéristiques jusqu'ici soigneusement délimitées. On pouvait assez facilement cueillir l'un dans les Champs-Elysées ou les Prés de Saint-Germain, alors que l'autre se rencontrait exclusivement dans le périmètre beaucoup plus aride de la Sorbonne et du Collège de France. A part quelques rares croisements dus à l'artifice ou au hasard, le moins qu'on puisse dire est que ces deux espèces semblaient dépourvues de toute attirance réciproque. Un botaniste hégélien aurait dit qu'elles se posaient en s'opposant.

Pour le cinéphile, le filmologue était un vieil universitaire qui n'avait certainement pas vu plus de cinq ou six films durant toute son existence mais qui découvrait brusquement, à la fin de sa vie, s'il était spécialisé en philologie, que le cinéma pouvait être assimilé à un langage, s'il était psychobiologiste, qu'on pouvait le considérer comme un stimulus et étudier scientifiquement les réactions du spectateur. N'importe quelle pellicule pouvait alors servir de matériel expérimental et aucune connaissance particulière en Histoire ou en esthétique cinématographique n'était requise. Ce qu'il fallait connaître c'était la philologie ou la psychobiologie. Ces disciplines — et quelques autres peut-être, pourvu qu'elles aient leur chaire en Sorbonne — allaient enfin montrer aux ignorants que tout ce que l'on avait dit ou écrit jusqu'alors sur le cinéma — à supposer que l'on sache que quelque chose avait été dit ou écrit — était strictement sans valeur, en tous cas devait être remis en question jusqu'à ce que les savants aient apporté leurs conclusions. Nul ne pourrait désormais rien écrire de sérieux sur le cinéma s'il n'était dûment diplômé de filmologie.

On comprend que le jeune cinéphile qui n'ignorait rien de la succession des diverses écoles cinématographiques de Lumière à Clouzot, qui ne confondait pas Elia Kazan et Laslo Benedeck, qui pouvait réciter par cœur le générique du *Jour se lève* et la filmographie de Poudovkine, qui avait lu tous les volumes parus de Sadoul, les éditions anglaises d'Eisenstein, les textes majeurs de Bazin et qui était abonné aux *Cahiers du Cinéma*, on comprend, dis-je, que le jeune cinéphile, devant cette image qu'il se faisait du filmologue, ne pouvait qu'avoir conscience de sa supériorité. C'est lui qui avait la véritable culture cinématographique et non ce nouveau venu pédant et ennuyeux, pseudo-savant qui ne prenait même pas la peine de situer son sujet avant d'aborder l'aspect auquel il désirait consacrer sa recherche. Pascalien, le cinéphile concluait en opposant l'esprit de finesse à l'esprit de géométrie.

Mais pour le filmologue, le cinéphile ne pouvait jamais être qu'un amateur. L'homme de la rue connaît les noms et les rôles des grandes vedettes, le cinéphile y ajoute ceux des réalisateurs, scénaristes et autres techniciens, avec leur apport respectif, ce n'est jamais qu'une différence de degré. Il prétend également avoir des idées ou des intuitions sur l'esthétique cinématographique, idées ou intuitions au nom desquelles il classe avec l'arbitraire d'un Souverain Juge, en *bons* ou *mauvais* les films qu'il daigne aller *visionner*. Dans les ciné-clubs ou les revues il distribue au profane cette culture qu'il possède éminemment. S'il se heurte à des points de vue ou des appréciations divergentes, elles ne peuvent s'expliquer que par l'ignorance ou la sottise. Il ne soupçonne même pas que ces réactions peuvent avoir un sens qu'il serait peut-être intéressant de connaître ou des causes qu'on pourrait chercher à déterminer. Il ne peut d'ailleurs pas faire autrement que d'introduire dans ses jugements des notions psychologiques, sociologiques ou métaphysiques, mais quand ce ne sont pas des lieux communs, ce sont des paradoxes, et les uns et les autres se formulent volontiers dans un langage hermétique qui permet toutes les imprécisions. Car la rigueur n'est pas son fort. Il ne sait pas poser un problème, élaborer une méthode, peser des résultats. On ne peut rien en attendre d'autre que de la littérature.

Car c'était là finalement le nœud de l'incompréhension. Le cinéphile était au filmologue ce que le littéraire était au scientifique et les meilleures relations entre eux ne pouvaient

dépasser la condescendance réciproque. Telle était au moins la situation, il y aura bientôt dix ans, quand M. G. Cohen-Séat posa les premières pierres de l'édifice filmologique. Il accentua alors volontairement l'aspect sévère de la façade pour donner confiance aux gens sérieux, ses collègues de l'Université. *Un laboratoire n'est pas un lieu de plaisir. Un institut* de filmologie n'est pas un cinéma. Mais il connaissait trop bien d'autre part tous les autres aspects du problème cinématographique pour ne pas déjà noter l'impossibilité d'une recherche absolument désintéressée et la nécessité d'unir la théorie à la pratique.

Aussi a-t-il voulu que le récent Congrès International de Filmologie qui vient de se tenir à Paris du 19 au 23 février dernier, réunisse tous ceux qui, à quelque niveau ou sous quelque angle que ce soit, s'occupent de cinéma. Il y avait des savants bien sûr, physiciens, psycho-physiologistes, sociologues, psychiatres... mais également des praticiens : éducateurs, critiques, réalisateurs... Non que la filmologie ait abandonné son orientation strictement scientifique mais on s'est rendu compte que *le savant n'a pas à inventer des problèmes à priori.* Ils peuvent lui être naturellement posés par les hommes de métier en même temps que des hypothèses à vérifier. Il s'y efforcera grâce aux méthodes propres à la discipline dont il s'occupe, en les adaptant bien entendu à leur nouvel objet. Car les chercheurs sont les premiers à souligner la nécessité de cette adaptation comme ils sont également les premiers à mettre en relief les limites et les insuffisances de leurs méthodes et à demander à ce *qu'elles soient* vérifiées et corrigées par d'autres... Il est regrettable que la place manque ici pour donner des exemples de l'intérêt des travaux en cours et surtout de la conscience et de l'honnêteté des chercheurs (1). On verrait alors que le filmologue n'est pas nécessairement le monstre prétentieux et ignare qu'avait quelquefois cru voir le cinéphile, pas plus que ce dernier ne s'avère aussi inutile à la recherche qu'on l'avait cru tout d'abord, fût-ce dans les domaines où il n'y a pas de compétence spéciale. Il en est certains d'ailleurs où les rapports mutuels peuvent dépasser la simple coexistence pacifique : ceux de l'étude sociologique des contenus par exemple ou ceux de l'analyse esthétique des formes. Il est peut-être regrettable de ce *dernier point* de vue que le Congrès ait concédé à l'esthétique une place aussi restreinte ; on craignait sans doute de sa part je ne sais quel subjectivisme peu scientifique. M. Souriau a pourtant parfaitement montré dans ses nombreuses études que cette discipline disposait de procédés d'objectivation au moins aussi rigoureux que ceux de la sociologie ou de la psychologie. Cinéphiles et filmologues auraient pu y trouver un précieux terrain de rencontre et même *dans certains cas de fusion, s'il est vrai que* le « nouvel esprit scientifique » n'exige nullement une pseudo-indifférence du savant à l'égard de l'objet de sa recherche, mais au contraire une correspondance et une amitié qui seules lui permettent d'en dégager le véritable sens.

Il n'est donc pas interdit au filmologue d'être également un cinéphile pas plus qu'au diététicien d'être un gastronome. Quant au cinéphile, il dépend de lui de dépasser le romantisme de l'amour aveugle pour chercher à mieux connaître l'objet de sa passion.

Amédée AYFRE.

(1) On pourra se reporter aux Actes du Congrès qui paraîtront prochainement aux Presses Universitaires.

FILMS SORTIS A PARIS DU 27 AVRIL AU 31 MAI 1955

FILMS FRANÇAIS

Escale à Orly, film de Jean Dréville, avec Dany Robin, François Périer, Simone Renant, Dieter Borsche, Micheline Gary, Georges Lannes, Heinz Ruhmann. — Le scénario est bien connu des lectrices d' « ELLE ». Dréville a fait le maximum.

French Cancan, film en Technicolor de Jean Renoir, avec Jean Gabin, Françoise Arnoul, Maria Félix, Edith Piaf, Dora Doll, Gaston Modot, Philippe Clay, Patachou. — Voir la critique de Bazin dans notre n° 47.

Pas de coup dur pour Johnny, film de Emile Roussel, avec Armand Mestral, Dominique Wilms, le petit Johnny, Jean-Jacques Delbo, Julien Carette, Georgette Anys. — Etrange mélange de série noire et de « Veillée des chaumières ». A déconseiller pour tous les âges.

A toi de jouer... Callaghan! Film de Willy Rozier, avec Tony Wright, Lysiane Rey, Colette Ripert, Paul Cambo, Gil Delamare, Yorick Royan, Robert Berri, Robert Burnier. — Du sous-Lemmy Caution tourné à peu de frais de production... et d'imagination. Tony Wright a beaucoup à apprendre et Eddie Constantine peut dormir tranquille.

Le Dossier noir, film de André Cayatte, avec Jean-Marc Bory, Nelly Borgeaud, Bernard Blier, Danièle Delorme, Noël Roquevert, Antoine Balpêtré, Léa Padovani, Henri Crémieux, Paul Frankeur. — Voir notre compte rendu de Cannes.

Passion de femmes, film de H. Herwig, avec Nadine Alari, Jean-Pierre Kérien, Micheline Francey, Paul Dupuis. — Ce mélodrame assez larmoyant a attendu assez longtemps avant de sortir. Laissons-lui sa chance.

Dix-huit heures d'escale, film de René Jolivet, avec Jean-Pierre Aumont, Geneviève Kervine, Georges Marchal, Maria Mauban, Paul Demange, Jean Muselli. — Amours éphémères dans les brumes du Havre. Le secret de ce genre de film est perdu depuis un certain...

FILMS AMERICAINS

Marry me Again (Epousez-moi encore), film de Franck Tashlin, avec Robert Cummings, Marie Wilson, Ray Walker, Mary Costa, Jess Barker, Lloyd Corrigan. — Un ancien aviateur ne veut plus épouser sa fiancée parce qu'elle est devenue riche... mais c'est une comédie, tout s'arrangera. Le spectateur s'amuse un peu.

Rails into Laramie (Seul contre tous), film en Technicolor de Jesse Hibbs, avec John Payne, Mari Blanchard, Dan Duryea, Joyce McKenzie, Barton McLane, Harry Shannon. — Western. Correct.

A Star is Born (Une Etoile est née), film en CinémaScope et en Technicolor de George Cukor, avec Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tom Noonan. — Voir critique page 40.

Valley of the Kings (La Vallée des rois), film en Eastmancolor de Robert Pirosh, avec Robert Taylor, Eleanor Parker, Carlos Thompson, Kurt Kasznar, Victor Jory. — Amour et archéologie. Assez enfantin, mais qu'Eleanor est jolie!

The Royal African Rifles (Complot dans la jungle), film de Lesley Selander, avec Louis Hayward, Veronica Hurst, Michaël Pate, Angela Greene. — Aventures dans la jungle en 1914. Ça ne vaut pas *African Queen*.

Black Tuesday (Mardi, ça saignera), film de Hugo Fregonese, avec Edward G. Robinson, Peter Graves, Jean Parker. — Deux condamnés à mort s'évadent. Un rude film, bien fait, tragique, efficace.

Appointment in Honduras (Les révoltés de la Claire-Louise), film en Technicolor de Jacques Tourneur, avec Glenn Ford, Ann Sheridan, Zachary Scott, Jack Elam. — Du feuilleton en costume mais de qualité. Tourneur est un très bon réalisateur. Le coloriage est charmant.

Prehistoric Women (Femmes sauvages), film en Eastmancolor de Gregg Pallas, avec Lorette Luez, Allan Nixon, Mara Lynn, Kerry Vaughna. — A l'âge de pierre des jeunes filles cherchent des mâles pour continuer la race. Très divertissant.

Vera Cruz, film en SuperScope et en Technicolor de Robert Aldrich, avec Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel, Cesar Romero, George Macready, Ernest Borgnine, Sarita Montiel. — Voir critique page 42.

Suzanne slept here (*Suzanne découche*), film en Technicolor, de Frank Tashlin, avec Dick Powell, Debbie Reynolds, Anne Francis, Alvy Moore, Glenda Farrel. — Si on aime Debbie Reynolds — qui est exquise — on aimera cette bleuette décousue, cette « drôle de gosse » à la sauce « série B ».

World for Ransom (*Alerte à Singapour*), film de Robert Aldrich, avec Dan Duryea, Gene Lockhart, Patric Knowles, Reginald Denny, Nigel Bruce. — Scénario banal qui n'empêche pas Aldrich de prouver une fois de plus son talent, son humour, son sens du rythme.

Sabre Jet (*Les Corsaires de l'espace*), film en couleurs de Louis King, avec Robert Stack, Coleen Gray, Richard Arlen, Julie Bishop, Leon Adames. — N'épousez pas un pilote d'avion à réaction sous peine de connaître les angoisses de cette héroïne. Sans doute involontaire, la terrifiante poésie de l'avion moderne est ici flagrante.

Dragnet (*La Police est sur les dents*), films en Warnercolor de Jack Webb, avec Jack Webb, Ann Robinson, Ben Alexander, Richard Boone, Stacy Harris. — Drame policier conçu dans l'optique de la Télévision et réalisé comme tel. Habile vu le peu de moyens.

The Country Girl (*Une fille de la province*), film de George Seaton, avec Bing Crosby, Grace Kelly, William Holden, Anthony Ross, Gene Reynolds, Jacqueline Fontaine, Eddie Ryder. — A Grace Kelly ce simili *Limelight* valut l'Oscar. Elle le mérite. Fera-t-elle s'intéresser à l'histoire les Français que cette histoire déroute? Cela dit, c'est du bon travail et l'on sent dans l'entreprise des ambitions qui nous échappent. Il faut croire aussi fermement que les Américains au mythe de la réussite pour s'émouvoir de cette déchéance. Une très belle scène entre Grace Kelly et William Holden dans un commissariat.

The Magnificient Obsession (*Le Secret magnifique*), film en Technicolor de Douglas Sirk, avec Jane Wyman, Rock Hudson, Agnes Moorehead, Barbara Rush, Otto Krüger. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Duel in the Jungle (*Duel dans la jungle*), film en Technicolor de George Marschall, avec Dana Andrews, Jeanne Crain, David Farrar. — Une enquête dans la jungle. Pas très nouveau. Dana Andrews et Jeanne Crain méritent mieux.

Secret of the Incas (*Le Secret des Incas*), film en Technicolor de Jerry Hopper, avec Charlton Heston, Nicole Maurey, Thomas Mitchell, Robert Young, Glenda Farrel, Yma Sumac. — Un trésor incas, deux hommes qui le cherchent... ce qui fait du vilain. La distribution est bonne.

Black Widow (*La Veuve noire*), film en CinémaScope et en Technicolor, de Nunnally Johnson, avec Ginger Rogers, Van Heflin, Gene Tierney, George Raft, Peggy Ann Garner, Reginald Gardiner. — Drame policier original : c'est la victime qui, de la tombe, tend un piège à son assassin présumé. La mise en scène est habile, rigoureuse et la direction d'acteurs de premier ordre... acteurs qui sont d'ailleurs excellents.

FILM ANGLAIS

Laughing Ann (*Tropique du désir*), film en Technicolor de Herbert Wilcox, avec Margaret Lockwood, Wendell Corey, Forrest Tucker, Ronald Sinné. — D'après Conrad, paraît-il...

Malaga (*La Rousse mène l'enquête*), film en Technicolor de Richard Sale, avec Maureen O'Hara, McDonald Carey, Binnie Barnes. — A part le jeu de mot du titre et la beauté de Maureen O'Hara, cette histoire de contrebandiers n'appelle aucune réflexion.

Park Plaza 605 (*Double crime à minuit*), film de Bernard Knowles, avec Eva Bartok, Tom Conway, Sidney James. — Histoire policière tout à fait banale.

One Good Turn (*Plus on est de fous...*), film de John Paddy Carstairs, avec Norman Wisdom, Joan Rice, Shirley Abicair, Thora Hird. — Nous sommes fatigués de ces braves garçons qui veulent offrir des jouets aux enfants. Une des pires tendances du cinéma anglais.

FILM ITALIEN

La Fille de Mata Hari, film en Ferraniacolor de Carmine Gallone et Renzo Merusi, avec Ludmilla Tcherina, Erno Crisa, Inkijinoff, Milly Vitale, Frank Latimore, Valentine Tessier. — Il faut le voir pour y croire. Cette alliance entre le débutant Merusi et le vieux Gallone a donné de piètres résultats.

Gioventu Olla Sbarra (*Jeunesse dépravée*), film de F. Cerio, avec Massimo Serato, Isa Barzizza, Delia Scala. — Toujours la jeunesse délinquante. Beaucoup de bons sentiments, moins de talent dans la réalisation.

Dramma della Casbah (*Le Secret de la Casbah*), film de Edoardo Anton, avec George Raft, Gianna-Maria Canale, Massimo Serato, Irène Papas. — Le titre est tout un programme. Médiocre.

FILM TCHECOSLOVAQUE

Le Boulanger de l'Empereur, film de Keizerijke Bakker, avec Jan Verich. — Le despotisme ne paye pas et le brave boulanger montera sur le trône. Savoureuse comédie historique où Verich brille dans un double rôle.

FILM BRESILIEN

Naked Amazon (*L'Amazone nue*), film en Eastmancolor de Zygmunt Sulistrowski, commentaires de Marcel Blistène. — Exploration au cœur de l'Amazone. Conçu à l'origine comme film romancé; tout ce qui n'est pas authentique choque. De bonnes choses mais l'ensemble irrite et déçoit.

FILM CHINOIS

Amours de Liang Shan-Po et de Chu Ying Tai, film en couleurs de Sang Hu et Huang Sha, avec les membres de la troupe d'Opéra Shao Sing et de l'Institut d'Art Dramatique. — Une révélation tout à fait extraordinaire. Sadoul en a déjà parlé ici dans son étude sur le cinéma chinois (nos 46 et 47), Richer en parle dans ce numéro à propos de Cannes... et nous y reviendrons.

FILM ESPAGNOL

Marcelino, Pan y Vino (*Marcelin, pain et vin*), film de Ladislao Vajda, avec Pablito Calvo, Rafael Rivelles, Antonio Vico, Juan Calvo, José Marco Davo, Adriano Dominguez. — Un des succès du Festival de Cannes. (Voir dans ce numéro page 17.)

FILM POLONAIS

Piatka 5 Vilicy Barskief (*Les Cinq de la rue Barska*), film en Agfacolor de Alexander Ford, avec Aleksandra Slaska, Tadensz Janczar. — Excellent film du meilleur réalisateur polonais. Belle mise en scène large, ample, rigoureuse. Excellentes couleurs. Nous y reviendrons (Il s'agit des aventures de cinq lascars lâchés dans la Varsovie nouvelle et qui ne comprennent pas tout de suite que les temps ont changé).

RECTIFICATIF

Sh. Clarke, que nous avions étourdiment décliné au masculin lors du deuxième Festival du Film de Demain à Bâle, s'est révélée être en fait Mrs Shirley Clarke, « épouse, mère et femme », comme elle le précise elle-même dans la lettre véhémente qu'elle nous a adressée à la suite du compte rendu de cette manifestation paru dans le n° 41 de ces CAHIERS.

C'est avec la meilleure volonté du monde que nous corrigeons ici cette erreur sur le sexe : il n'est donc que d'inverser les signes de l'équation pour que tombe de lui-même le désobligeant préfixe (homo) qui indigna si fort notre correspondante. Dont acte. Les lecteurs redresseront d'eux-mêmes.

JUIN-SEPTEMBRE

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
(Avenue du Président-Wilson)

A L'OCCASION DU 125e ANNIVERSAIRE DE MAREY

ET DU 60e ANNIVERSAIRE DU CINEMA

EXPOSITION

300 ANS DE CINÉMATOGRAPHIE

60 ANS DE CINÉMA

ORGANISEE PAR LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE ET LA FEDERATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM

ouverture le 16 juin 1955, de 10 h. à 22 h.

CYCLE DE PROJECTIONS : 35 ANS DE FILMS D'AVANT-GARDE, 25 ANS DE CINÉMA FRANÇAIS
CHEFS-D'ŒUVRE DU CINÉMA MUET

De juin à septembre, Paris va abriter une manifestation sans précédent à l'occasion du 60e anniversaire du Cinéma. La ville de Paris a mis à la disposition de la Fédération Internationale des Archives du Film et de la Cinémathèque Française les salles du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris pour y organiser le première exposition internationale de l'Art Cinématographique des origines à nos jours.



Documents précieux de tous les musées de Cinéma du Monde entier : manuscrits de Griffith, René Clair, Eisenstein, etc..., maquettes de décors, de *Caligaria*, *On the Waterfront*, costumes de Chaplin, William Hart, Asta Nielsen, etc... ; affiches de films de Dovjenko, *Cabiria*, partitions d'Erik Satie, Jaubert, Britten, Shostakovitch, études de mise en scène de Stroheim, de Ince, Visconti, Huston, Fritz Lang ; dessins de Méliès, Emile Cohl, correspondance de Demeny, Marey, Lumière, Eisenstein, Pudoukine, etc...



Dans le cadre de cette exposition 90 films français retraceront l'histoire de 25 années de films muets de notre cinéma, 100 films choisis parmi les grands classiques du muet nous permettrons de découvrir le passé du cinéma, 200 films d'avant-garde et documentaires y seront projetés à partir du mois de juillet. La période parlante sera également représentée.



(Le programme des projections paraîtra dans la presse quotidienne)



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1955.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC